

Frontiere, confini, limiti, soglie Fronteras, límites, confines, umbrales Boundaries, Limits, Borders, Thresholds

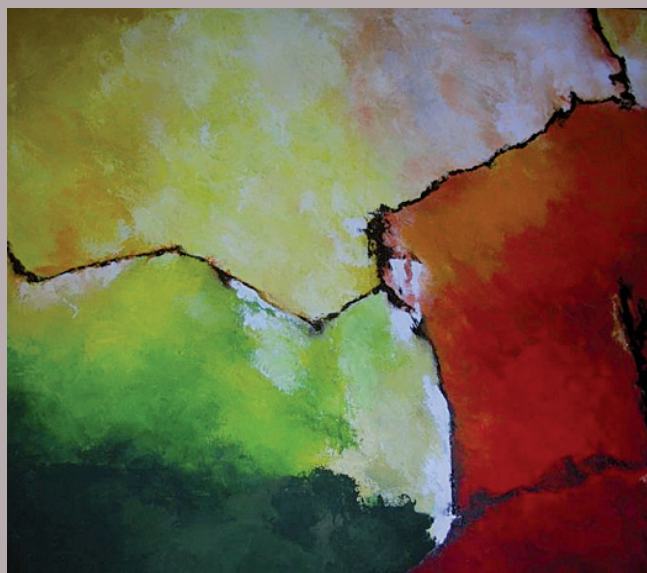
Settimo quaderno del Dottorato
in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura

Università di Verona

a cura di Silvia Monti e Paola Bellomi

mneme

Edizioni Fiorini



mneme

Collana diretta da
Anna Maria Babbi e Raffaella Bertazzoli

Seminari 7

Frontiere, confini, limiti, soglie
Fronteras, límites, confines, umbrales
Boundaries, Limits, Borders, Thresholds

Settimo quaderno del Dottorato
in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura
Università di Verona

a cura di Silvia Monti e Paola Bellomi



Stampato con il contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
e del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura
dell'Università di Verona

© Copyright 2013 - Edizioni Fiorini - Verona

ISBN 978-88-96419-60-1

Stampato in Italia - Printed in Italy

Grafiche Fiorini - Via Altichiero, 11 - Verona

In margine

Il convegno internazionale *Frontiere, confini, limiti, soglie* enuclea nel titolo una tipologia del limite semiologicamente ed epistemicamente complessa. Sfumate nell'indifferenza semantica dell'italiano (più definite nell'inglese, dove *border*, *boundary*, *frontier* conservano una loro specificità), queste immagini, di grande forza metaforica, assumono significati diversi a seconda del contesto storico-culturale di appartenenza. Differenze e affinità che vengono declinate in modo diverso e che definiscono sia il contesto geografico (lo spazio dell'abitare), in cui l'uomo «sociale» ha costruito la propria identità e realtà; sia l'altrove, ciò che sta dentro e fuori il mondo conosciuto.

Le potenzialità dei concetti di confine, di limite e di frontiera, si collocano dunque nel campo semantico dell'assimilazione/contrapposizione. Confine e limite (il *limes* romano) sono demarcatori forti, con una funzione di escludere e circoscrivere; hanno come simbolo le pietre (*boroi*), le are sacrali, le colonne d'Ercole. Segni che dividono il noto dall'ignoto, che espongono alla trasgressione sia verso gli dèi sia verso i *nomoi*. Letterariamente, è l'Ulisse dantesco a riassumerne plasticamente l'idea.

Il confine definisce lo spazio, dando senso all'insediamento, alla lingua, alla cultura. Il suo superamento può diventare percorso di spaesamento verso un mondo sconosciuto e ostile. Nel suo viaggio verso la Milano «infernale» in rivolta, Renzo ne decodifica i segni, ne supera le prove arrivando alla *Bildung* finale.

Oggi, in un mondo globalizzato, questo concetto rigido sembra sfumare i propri contorni, mostrando nel contempo la capacità di essere forma fluida, luogo di superamento. I confini si sono trasformati, diventando invisibili all'occhio, ma presenti alle coscienze: viviamo tra confini politici, morali, economici,

linguistici, culturali. Confini costrittivi di un io in conflitto; mura montaliane che ci obbligano nel percorso.

La frontiera evoca nell'immaginario tutto ciò che si colloca al di là del confine. Luogo per accezione di oltrepassamento/superamento, diviene il *topos* fondante della letteratura della *quête*. Ci sono frontiere immaginarie e frontiere reali: l'orizzonte che sta oltre frontiera è spazio infinito, luogo d'avventura, esplorazione d'anima, incontro con l'altro. Può nascere come impresa di scoperta e diventare «the Land of promise» della letteratura di frontiera americana; può ridursi allo spazio di un mondo in esilio, subito e sofferto.

Nell'accezione cronotopica della soglia domina l'elemento metaforico, l'esperienza del limite, sia nella sua forma reale sia ideale. Abbiamo imparato a conoscere le soglie letterarie, secondo strutture formali e relazioni semantiche; soglie che permettono attraversamenti intersemiotici fra le varie forme culturali.

Letterariamente, soglia è passaggio o, al contrario, impossibilità di attraversamento. Ne abbiamo conosciuto la portata rituale e culturale quando diventa passaggio obbligato. Emblematica la soglia purgatoriale di Dante nel IX canto. Ne abbiamo valutato la portata mitico-simbolica nella letteratura fantastica, e lo sprofondamento nel perturbante nella produzione hoffmanniana. Infine, l'abbiamo letta come limite invalicabile, impossibilità a ritrovarsi dopo aver oltrepassato una frontiera; in tal caso, è la dimensione tragica dello sradicamento che la definisce. Il giovane 'Ntoni Malavoglia, ritornato al proprio mondo dopo aver attraversato una frontiera, è costretto a un altro esodo, quello inappellabile dell'esclusione dal proprio contesto sociale. L'addio di 'Ntoni al proprio paese contiene l'accettazione del «tempo moderno e lineare del progresso» contro il tempo circolare, quello della sicurezza del confine inclusivo e immutabile.

Raffaella Bertazzoli

La letteratura e i confini

Sépase que frontera es algo muy importante, que no existe y que sin embargo los hombres defienden a pluma y a pico como si fuese real. Estos seres se pasan la vida matándose unos a los otros o reuniéndose alrededor de una mesa, sin lograr entenderse, como es natural, para rectificar esas líneas inexistentes.

MAX AUB, *Manuscrito cuervo*

Max Aub, scampato ai campi di concentramento della seconda guerra mondiale, pensa alle frontiere politiche, le frontiere che, eccezion fatta per muri, muraglie e fili spinati, tuttora non del tutto inconsueti, in generale non si vedono, esistono solo sulla carta, pur essendo tremendamente reali. Ma la frontiera non è solo il confine geografico o politico di uno stato o di una regione, è molto di più: è prima di tutto uno spazio metaforico, un luogo mentale indispensabile al costituirsi di un pensiero ordinato e gerarchico, un modo per fare ordine nel caos. Per definirmi ho bisogno di stabilire i miei limiti, devo fare i conti con le categorie di *dentro* e *fuori* a cui si ricollegano altri concetti binari: centro/periferia, interno/esterno, noi/gli altri, noto/sconosciuto, identità/alterità, spazio socializzato/spazio naturale e così via. La figura della frontiera è quindi un mito fondante nella storia dell'umanità, si declina in molteplici forme, la possiamo ritrovare nelle più diverse condizioni, si presenta in modi espliciti o sotterranei. La frontiera in tutte le sue accezioni è nello stesso tempo rassicurante e spaventosa: ci preserva e ci identifica ma ci incute anche timore. Stabilire un confine serve a contenere il senso di spaesamento prodotto da uno spazio infinito, privo di punti di riferimento, in cui si perde l'orienta-

mento; nello stesso tempo, varcare la frontiera significa, come dice Piero Zanini in un bel saggio del 1997, «uscire da uno spazio familiare, conosciuto, rassicurante, ed entrare in quello dell'incertezza. Questo passaggio, oltrepassare la frontiera, muta anche il carattere dell'individuo: al di là di essa si diventa stranieri, emigranti, diversi non solo per gli altri ma talvolta anche per se stessi». Ma attraversare la frontiera è anche gettare ponti pronti ad essere percorsi in un senso e nell'altro, è includere invece di escludere, sperimentare l'ignoto, arricchire la propria esperienza.

La frontiera può essere un limite invalicabile che si attraversa sfidando la morte, come il Mediterraneo per tanti migranti provenienti dalla sua sponda meridionale o come il Río Grande per i «mojados» di cui parla il romanzo analizzato da María Cecilia Graña, ma può essere anche il confine sottile ma impenetrabile del silenzio, della non comunicazione che ci isola dagli altri, li respinge e li ghettizza, o in alternativa ci ghettizza. È ciò che succede nelle opere che cita Anna Lisa Buzzola, in ognuna delle quali, in forme diverse, è proprio il silenzio, il tacere ciò che costituisce un limite, una barriera nei confronti dell'altro. Anche nel romanzo *Últimas noticias del paraíso* della scrittrice spagnola Clara Sánchez il confine è qualcosa di invisibile, di inconsistente, potremmo dire di inesistente, anche se, di contro, viene percepito come una frontiera insuperabile che divide lo spazio urbano in due luoghi contrapposti: il centro e la periferia di una grande città come Madrid. Solo un insperato colpo di fortuna permetterà al protagonista di varcare il confine che separa i due luoghi, geograficamente contigui ma nella realtà uniti solo da un'unica precaria linea di autobus. E ancora: il limite, il confine può esistere all'interno delle pareti della casa, negli spazi domestici e famigliari di tutti i giorni che condividiamo con l'altro. Lo raccontano altre due scrittrici spagnole contemporanee, Alicia Giménez Bartlett e Ángeles Caso. Nel romanzo della seconda, alla presenza delle frontiere domestiche si somma una drammatica storia di immigrazione di una delle due protagoni-

ste. Il suo è un percorso difficile, pieno di insidie, peraltro simile a tante altre storie di immigrazione dei nostri come dei tempi passati.

L'esperienza del cambio di nazionalità dovuta all'emigrazione o a un esilio volontario o imposto è comune a molti degli scrittori le cui opere sono commentate in questo volume. Per tutti loro l'abbandono della patria costituisce un trauma difficilmente superabile, perché inevitabile è il portarsi dentro la sensazione di vivere tra due mondi, quello dell'infanzia che non si può cancellare e quello che si abita, un sentimento di sradicamento, di non appartenenza che fa dire ad esempio a Fernando Arrabal di non essere né spagnolo né francese ma di «destierolandia». Un trauma a cui è proprio la scrittura spesso a fungere da lenimento, permettendo di elaborare e superare la vicenda biografica e assumendo risonanze e significati che trascendono il piano storico. Ne abbiamo esempi nei tre scrittori dell'Europa dell'Est citati da Letizia Mafale, che scelgono comunque di scrivere nella loro nuova lingua, il francese e nel poeta chicano Tino Villanueva il quale, lungi dal negare una delle sue due culture, arriva a sviluppare una complessa «bisen-sibilità», tipica di chi vive tra due mondi, e che riversa nella sua produzione letteraria, scritta alternando inglese e spagnolo.

Frontiere e confini, microcosmi e città-mondo sono la materia che costituisce le geografie «scomposte» di Claudio Magris, uno scrittore che pone al centro della sua riflessione l'identità, l'appartenenza, il retaggio culturale, la lingua madre, non nel senso di una superiorità nei confronti dell'altro ma in quello di essere parte sia del tutto sia del particolare in un'interazione continua. La frontiera come elemento geopolitico ritorna poi nel saggio di Felice Gambin sul *Criticón* di Baltasar Gracián, dove è proprio l'attraversamento successivo di varie frontiere ciò che porta i due pellegrini protagonisti del romanzo a riflettere su tali divisioni e a interrogarsi sulle qualità, somiglianze e differenze delle regioni e dei popoli che le abitano. Sebbene sembri che i due non facciano altro che snocciolare una serie

di stereotipi culturali, in realtà la loro è una volta di più una meditazione su vizi e virtù e un confronto con le buone o cattive abitudini della loro terra, alla ricerca di quella prudenza e quella saggezza che rappresentano lo scopo ultimo del viaggio. Viaggio che termina con l'attraversamento di un mare simbolico per raggiungere l'isola dell'immortalità, un mare oscuro d'inchiostro dove gli scrittori intingono le loro penne e così facendo rendono gli uomini immortali. I confini politici dell'Europa del Cinquecento sono invece quelli che attraversa incessantemente l'esule Miguel Servet per sfuggire ai processi inquisitoriali nel dramma di Alfonso Sastre *La sangre y la ceniza*; ma se le frontiere politiche lo proteggono, sono le frontiere ideologiche e religiose ciò contro cui si trova a combattere il medico e teologo aragonese, che finirà vittima della sanguinosa persecuzione di Calvino. Apparentemente più sottili ma altrettanto pericolose e difficili da abbattere, le differenze religiose sono sempre state alla base di crimini ingiustificabili.

Come i due viandanti del *Criticón*, anche la letteratura può attraversare mari, addirittura oceani: è il caso del genere picaresco che ritroviamo al di là dell'Atlantico nel romanzo *Mi tío Atahualpa* dello scrittore brasiliano – ma vissuto in Ecuador – Paulo de Carvalho-Neto. Il protagonista in questo caso è un indio «pendejo», termine che può essere assunto come sinonimo moderno e americano di «pícaro» e la frontiera che racconta non è solo quella culturale tra indigeni e bianchi, ma anche quella di classe che il protagonista vive nella sua condizione di servitore di un anziano ambasciatore europeo.

Tutte queste frontiere, linguistiche, culturali, economiche, spaziali spesso si intrecciano e si sovrappongono ed è difficile individuarle e separarle, riconducendole a una nozione ben definita. La letteratura che nasce dal confine e si nutre del concetto di frontiera si presenta sotto molteplici forme e, come abbiamo visto nelle due giornate del convegno, sviluppa percorsi differenziati ma tutti caratterizzati dalla complessità, tanto da mettere in discussione la nozione stessa di frontiera come limite,

baluardo, suscitando piuttosto l'idea della permeabilità, della contaminazione.

Anche per l'ultima frontiera, quella che separa la vita dalla morte, il mondo conosciuto dal mistero dell'inconoscibile, si sono fatti tentativi se non di abbatterla almeno di esorcizzarla, postulando non una fine della vita ma una sua interruzione per continuare in altre forme; tuttavia essa rimane il limite più arduo col quale tutta l'umanità deve fare i conti e per questo ci affascinano i racconti degli scrittori che, come Saul Bellow o Roberto Bolaño, per una ragione o per l'altra hanno deciso con coraggio di affacciarsi per noi sull'orlo di questo abisso tanto inquietante quanto imperscrutabile. A loro e a tutti gli autori qui studiati dobbiamo essere grati.

SILVIA MONTI

Ringrazio a nome anche di María Cecilia Graña, Felice Gambin e Stefano Tani tutti i partecipanti al convegno, compresi coloro i cui interventi non figurano in questo Quaderno. Un grazie particolare ai dottorandi per il loro impegno nel preparare relazioni di ottimo livello. La mia riconoscenza va poi a tutte le istituzioni che hanno reso possibile un così proficuo incontro, realizzato in collaborazione con il Department of Spanish and Portuguese dell'Università dell'Arizona per interessamento del suo direttore, prof. Malcolm Compitello, e del prof. Gianni Spera, responsabile degli scambi internazionali.

I.
Spazi e Confini

La metrópolis como frontera:
Últimas noticias del paraíso de Clara Sánchez

Malcolm Alan Compitello
The University of Arizona

*¡Qué descansada vida
la de él que huye del mundanal ruido...*
Fray Luis de León

Puede parecer curioso, quizás, comenzar una reflexión sobre las relaciones entre el proceso urbano, la creación cultural y cómo se desenvuelve esta relación en Madrid a partir de la década de los setenta del siglo pasado con una referencia a un verso poético de uno de los poetas españoles cuya obra calza fielmente con el sentido del *beatus ille* de Horacio. Sin embargo, la naturaleza de la transformación del espacio y el crecimiento urbano de las grandes urbes metropolitanas españolas, entre la restauración de la democracia y el tsunami urbanizador encadenado por los eventos del 2007, está íntimamente relacionada con la alteración de la relación entre campo y ciudad, de la vida frenética de la metrópolis moderna y del campo, entre «the country and the city» como reza el título del famoso libro de Raymond Williams (1973) sobre esta relación en la literatura.

De este modo, por paradójica que parezca, la cita representa un excelente punto de arranque para examinar la relación dialéctica entre artefacto cultural – en este caso la premiada novela de Clara Sánchez (Premio Alfaguara, 2000) – y el proceso urbano madrileño. La aparente paradoja se ha de aproximar sobre la base de una «imaginaria cartográfica», término acuñado por el padre de la geografía crítica, David Harvey, que en esta novela expresa un momento de intensa crisis en la naturaleza de lo

que es Madrid. La novela capta momentos paradójicos que alteran la naturaleza de la conciencia urbana de los madrileños. Además representa un momento de inflexión enfocado en las maneras en que un texto puede afirmar o resistir la naturaleza de transformaciones espaciales, sociales, políticas y económicas.

En la inexorable expansión urbana de Madrid del siglo XX, la relación entre el centro y la periferia, la ciudad y la «no-ciudad» como la ha denominado Carmen Gavira (1999), siempre ha sido un factor determinante. Las últimas oleadas de transformaciones de lo que antes era la no-ciudad madrileña han alterado fundamentalmente la naturaleza del proceso urbano de Madrid, invirtiendo, e incluso cuestionando, la relación entre centro y periferia.

El marco de análisis a ser utilizado está centrado en el trabajo del geógrafo británico David Harvey. El concepto de «cartografía imaginaria» es concebido desde una premisa básica: el capital es un fenómeno esencialmente urbano que se reproduce continuamente en el espacio y forma en éste una segunda naturaleza, un ambiente construido a semejanza del capital. A su vez, tal ambiente construido, que resulta de la formación de capital en el espacio, deviene como segunda naturaleza humana a través de la percepción y experiencia de lo urbano. Este proceso es lo que Harvey y sus sucesores han llamado la «urbanización de la conciencia». Harvey identifica cinco áreas principales al respecto: individuo, clase social, comunidad, Estado y familia. La interacción dinámica entre estas fuerzas moldea según Harvey la experiencia que tenemos de lo urbano. De hecho, es en el contexto urbano que

firmer connections between the rules of capital accumulation and the ferment of social, political and cultural forms can be identified. In so doing I reiterate that the urban is not a thing, but a process and the process is a particular example of capital accumulation in real space and time (Harvey 1989: 247).

El hecho de que lo urbano esté construido como un proceso

y que la cultura sea formativa del proceso urbano son conclusiones fundamentales de la interpretación del espacio urbano del investigador escocés. Cualquier estudio sobre el proceso de urbanización de la conciencia debe por lo tanto tener en consideración cómo estos elementos entran en juego en la mediación de la producción textual. Ya que la clase social es el eje fundamental de la acumulación capitalista, constituye un elemento preponderante en el radar harviano sobre la conciencia urbanizada, así como para el presente análisis. La transformación de lo urbano no es exitosa si la estructura de la clase social no se altera. Por otro lado, Sallie Marston (2000) ha mostrado importantes salvedades relativas a la Geografía Crítica que no deben dejar de tomarse en cuenta en cualquier análisis de este tipo. Ella ofrece una visión desde el género como modo de resaltar las apropiaciones, producciones y consumo del espacio y explica cómo éste afecta el uso de espacios públicos así como privados. La consideración del factor de género que Marston destaca puede ser igualmente aplicable a problemáticas raciales y de etnicidad. El concepto de «escala» que Marston propone es igualmente importante en la evaluación de las transformaciones que tienen lugar en Madrid. No en referencia a la escala arbitrariamente necesaria que forma parte crucial de la interpretación de un mapa, sino la escala, como ella la interpreta, socialmente reproducida y parte integral de la producción del espacio, tal como lo han teorizado Henri Lefebvre y David Harvey.

La séptima novela de Clara Sánchez tiene lugar en una urbanización en las afueras de Madrid, construida durante una de las olas de expansión de la ciudad. Se localiza la expansión al norte, noroeste y noreste en los intersticios entre el centro y la periferia de Madrid y entre la metrópolis y los pueblos alrededor de la capital cuya absorción configuraba un área metropolitana de enormes dimensiones. Además, la decisión de 1983 de convertir a Madrid, antes provincia de Castilla, en la última de las comunidades autónomas que la nueva Constitución Española permitía (Artículos 143-158 de su Título VIII sobre la

organización territorial del estado español, López Guerra 2010), problematizaba aún más lo que significaba ser «madrileño».

Noticias es una de las primeras obras ficticias cuyas cartografías imaginarias (de los personajes y de la autora) exploran las consecuencias de las transformaciones de la escala urbana de Madrid. Los intensos debates sobre estas transformaciones y sobre el uso debido e indebido de los recursos espaciales de la ciudad y los cambios en la conciencia urbana que fueron provocando informan la *dispositio*, temática y contenido de la novela.

El concepto de cartografía imaginaria forma la piedra angular de la conexión entre la Geografía Crítica y los textos culturales y lo desarrolla Harvey especialmente en su magistral ensayo sobre Balzac (2001, 2003). Representa un tipo de mapa mental en que un creador ofrece un mapa cognitivo de las relaciones reales e imaginarias. De esta manera la cartografía imaginaria plasmada en una creación cultural ensaya las tensiones dinámicas presentes en el ambiente urbano que median la producción de una creación. Este fenómeno permite ver cómo una creación cultural representa una manera de resistir el estado del proceso urbano que interviene, o bien de apoyar este mismo proceso. Asimismo, ayuda a calibrar las relaciones entre prácticas espaciales reales y ficticias y ofrece una versión de cómo estas relaciones se organizan en la realidad espacial capitalista desigual, donde no todos tienen el mismo «derecho a la ciudad», como ha teorizado Lefebvre (1968).

Una exploración de la imaginaria cartográfica de *Noticias* necesariamente tiene que arrancar de una consideración del proceso urbano en Madrid. El meollo de la cuestión gira en torno a un divorcio entre la izquierda, tanto comunista como socialista, que dominaba el departamento de planeamiento de Madrid ciudad – después Madrid comunidad – a partir de 1979 y los sectores más neoliberales del Ministerio de Economía Nacional. Los planeadores urbanos del municipio buscaban una manera

de suturar la ciudad y rectificar los abusos urbanos especulativos que caracterizaron el plan urbano de 1963. El plan de 1985 en que se había comenzado a trabajar en 1979 y que era el modelo para otros planes de talante progresistas, como el de Barcelona, intentaba alterar de manera fundamental la naturaleza del proceso de planeamiento. Invertía la naturaleza de las prioridades, privilegiando los intereses de los ciudadanos por encima de los de los bloques de poder que controlaban el proceso urbano: el sector de la construcción, las inmobiliarias y el sector financiero. El lema del plan, «garantizar el derecho a la ciudad a todos» (*Recuperar Madrid* 1982) emulaba la teoría urbana de Lefebvre y las prácticas urbanas italianas, especialmente la obra de Giuseppe Campos Venuti. Sin embargo este documento progresivo cayó, víctima de la gran frontera mencionada arriba, la que existía entre la izquierda radical y el centro del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y después víctima de la política territorial, social y económica más conservadora del Partido Popular (PP), que terminó controlando los gobiernos de la ciudad, la región y la nación. Estos cambios políticos trajeron consigo el progresivo desmantelamiento del plan de 1985 y sus sustitución con un plan promulgado en 1997, que prestaba más atención a los sectores adinerados de la población, las aéreas de la ciudad que éstos habitaban, el transporte vehicular y la fomentación del centro como área de consumo y no producción. El «planeamiento urbano» racionalista cedió paso al «diseño urbano», resultado de la política del *bosterismo*, propagado por una coalición de los sectores privados y públicos (Logan – Molotch 1987).¹

El tiempo de la narración de *Noticias*, publicada en el año

¹ Para entender el proceso urbano en Madrid consultar Compitello (1999, 2003, 2012), Terán (1981, 1999a, 1999b), Diéguez Patao (1991), González Esteban (2001), Larson (2003), Leira (1981, 1997, 2006), Moneo (1981, 1982) y Sambricio (1999, 2003), entre otros.

2001, está al día con la contingencia de las fronteras políticas y de política territorial que se ha esbozado arriba. Fran, el narrador adolescente de la acción cuenta que sus padres eran de la primera generación que se trasladaron a la nueva urbanización de *chalets* y casas adosadas en los alrededores de la ciudad. Como Fran linda los veinte años, cuando acaba su narración supuestamente sus padres ya se habrán trasladado a su nueva casa en la época en que el proceso de transformación urbana bajo los socialistas había arrancado. Y es bien probable que se trasladaran a zonas menos implicadas en esta transformación. Es a partir de la generación de los hijos de este desplazamiento espacial, como Fran, que se altera la relación de frontera entre centro y periferia. Ahora es el centro de Madrid el que se configura como un paraíso o «utopía de espacio», concepto que se explica abajo, para al menos el 25% de la población de la megalópolis. Para ellos el centro de la ciudad es un espacio de consumo, no de producción. En cierto sentido el centro de la ciudad representará para un nutrido porcentaje la «no-ciudad». Este cambio tiene implicaciones a largo plazo en la conciencia urbana que se fue formando en Madrid y las imaginarias cartográficas que emanan de este proceso transformativo. Fran es madrileño, pero su experiencia con la ciudad es muy distinta a la que se asocia con Baroja, Martín-Santos, Muñoz Molina, Juan Madrid, Belén Gopegui, Pedro Almodóvar y otros numerosos autores que han hecho de Madrid la materia novelable de sus obras. En definitiva, la vida de Fran se encuentra circunscrita por las transformaciones urbanas en ciernes y los procesos que las median.

Dinero, espacio, tiempo y ciudad, como explica Harvey (1989: 165-199) se enlazan inexorablemente y tienen un papel fundamental en la conexión de Fran con la ciudad. Los cinco elementos de la formación de la conciencia urbana que identifica Harvey (ver arriba) se entretajan en la formación de la conciencia del adolescente narrador, camino a la madurez. La naturaleza de la vida familiar de Fran – especialmente con su pa-

dre, la mayoría de las veces ausente – es fundamental. La distancia que crece entre Fran y su padre, así como la manera en que el hijo ironiza sobre la nueva vida de su padre una vez que se decida a abandonar a Fran y a su madre, encuentran eco en cómo el narrador interpreta las otras relaciones familiares, en lo que antes se configuraba como la vida utópica burguesa, lejos del mundanal ruido del urbe. Su capacidad de ayudar a su madre, al final de su relato, carece de calor humano y parece motivada parcialmente por su deseo de salvarla de un casamiento de conveniencia con el dentista que Fran odia, para quien ella ha vuelto a trabajar después de que su marido le abandonara, parcialmente para salvarle de su creciente adicción a la cocaína.² Todos estos elementos de la trama y la temática de la novela, como se explica abajo, de una manera u otra giran en torno al dinero, la abstracción concreta que organiza la vida bajo el sistema capitalista.

La vida de Fran se desarrolla alrededor del consumo y por eso es eminentemente privatizada. La esfera pública, con escasas excepciones, está totalmente ausente del relato de Fran, indicando que es la esfera privada la que rige la vida madrileña. El sector público, tan importante en el planeamiento urbano para el Plan de 1985, ha desaparecido por completo. Esta alteración se plasma en el texto en que sólo aparece el Estado cuando Fran encuentra el cadáver flotando en el lago y en sus discusiones con el conductor del único autobús urbano que llega a su urbanización. Ambos elementos demuestran la debilidad del sector público ante el sector privado. Es particularmente significativo en el primero de los casos, cuando el protagonista es capaz de alterar la investigación policial y salva a Mr. Pier-

² Los dentistas no quedan bien en la narrativa española contemporánea y Sánchez pudo tener en mente *El laberinto de las aceitunas* de Eduardo Mendoza o *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* de Pedro Almodóvar como posibles antecedentes de su personaje dentista.

nas,³ el antiguo amante de su madre, de una posible implicación en el caso. Fran navega entre el centro y la urbanización, de una esfera privada a otra. El tenue hilo del transporte público que conecta la urbanización a la ciudad se configura como un impedimento que se supera mediante el coche sobre el cual el Partido Popular ha configurado el crecimiento urbano de las clases adineradas. No hay ni metro ni cercanías, sólo una línea urbana, la 77, y una caravana sin fin de coches circulando hacia y desde el centro de la ciudad por la siempre expansiva red de carreteras y túneles. Irónicamente, aunque la familia de Fran pertenece a la clase media o «media-media» según Mora (2000), está atrapada por y en el espacio de una manera paradójicamente parecida a los protagonistas de un barrio del extrarradio madrileño del sur de la ciudad en la película *Barrio de León de Aranoa*. Esto es síntoma de que el capital mantiene su poder mediante su capacidad de alterar el espacio según sus propias necesidades, una de las cuales es siempre construir nuevas oleadas de viviendas y centros comerciales de más lujo para gente más adinerada, atrapando previas versiones en el espacio, como es el caso de Fran y su familia.

La comunidad, un término cargado de importancia en muchas narrativas de la época postfranquista y otros de los factores de la conciencia urbana según Harvey, aquí está ausente.⁴ A Fran le importan más los animales domésticos de sus amigos y sus vecinos que la formación de una comunidad humana, lo

³ Este personaje, monitor en el gimnasio de la urbanización, sólo se identifica por este apodo que le da Fran y por su nombre, Pedro, que se menciona una vez en el texto (Sánchez 2000: 196).

⁴ *Blood Cinema* de Marsha Kinder (1993) explica la importancia de la familia en la producción cinematográfica española como elemento de resistencia al papel que ejercía la familia en la dictadura franquista. En los años noventa muchas de las películas de los jóvenes directores que debutaron construyeron relatos fílmicos donde una comunidad sustituía a relaciones familiares deficientes, muchas veces a causa de crisis económicas.

cual habla de la conciencia urbana del narrador y el protagonista de *Noticias* y de la función del individuo en el sistema capitalista. De hecho es su capacidad de calmar al perro de su vecino y la confianza del perro en él lo que eventualmente conduce a su fortuna, cuando el huraño vecino Serafín aparece muerto en el pantano cercano a la urbanización, tras haberle confiado a Fran el código bancario de su cuenta en Suiza. En resumidas cuentas, la única comunidad de importancia es la comunidad del dinero, eje fundamental de la formación social del capitalismo.

La conciencia de clase expresada en el texto emana de su densa relación con el dinero, el tiempo y el espacio. En primer lugar la narración de Fran se caracteriza por su ausencia de referencias temporales contextualizadas. A medida que pasan los años, Fran madura, al igual que los otros personajes cuyas vidas narra el protagonista y algunos sufren alteraciones importantes. Pero, salvo una excepción, no hay referencias temporales que anclen la narrativa a nada fuera de sí mismo. En cierto sentido sucede igual sobre la manera en que Fran se relaciona con el espacio y el lugar. Los espacios de su urbanización cambian y Fran lo hace notar en su relato. Sin embargo, ofrece poca información que ayude al lector a situar todos estos cambios en relación a contextos más allá de la narración de su vida privada. No hay, por ejemplo, ninguna meditación sobre el destino de las versiones más viejas de los espacios comerciales y residenciales, que han sido superadas por las nuevas versiones de lo «nuevo» que el capitalismo ha construido para atraer a los consumidores. La manera en que el capitalismo altera el espacio a su imagen (Harvey 2001), lo que tanto ha ocupado a políticos, *boosters* y residentes entre otros y que narra Fran lacónicamente, no recibe comentario evaluativo alguno por parte del narrador.

Lo que caracteriza la naturaleza de todas las relaciones en el texto que experimenta y narra Fran es su relación con la abstracción concreta más importante del sistema capitalista, el di-

nero. Altera o controla casi todas las relaciones humanas en *Noticias* y afecta la manera en que Fran las narra. Fran es un consumidor nato que fracasa en sus escasos intentos de producir. El pequeño trabajo que acepta en el videoclub de uno de los centros comerciales de la urbanización, que en su particular visión de las cosas es un medio para conseguir un coche, símbolo de la libertad espacial, al igual que su posterior deseo de convertirse en director de cine, fracasan cuando es seducido por la amante del propietario del videoclub, lo cual termina en su despedida. Es sólo la muerte azarosa de Serafin al final del texto la que altera su condición económica y le convierte en rico. Fran acepta sin comentario su relación con el dinero como algo natural, no como el producto de los procesos fundamentales del capital como modo de producción. Su narración subraya el hecho de que sin dinero no se puede alterar nada.

La *dispositio* narrativa hace hincapié en cómo el capital circunscribe la conciencia urbana de Fran. En primer lugar, por reducir la voz y la visión, en términos de Gérard Genette (1980), a la de Fran, la novela critica la óptica sin mediación que ofrece la narración del protagonista sobre el mundo que habita. Además, la decisión de presentar la trayectoria del protagonista hacia la adultez en forma de una narración en primera persona con una visión limitada configura el texto de manera que ofrezca una mirada privilegiada de las relaciones entre el individuo y la clase social. El modo en que *Noticias* construye esta relación permite entender la necesidad de pensar en una utopía del proceso ya que la utopía del espacio que la narrativa de Fran plasma es tan frágil como su desarrollo psicológico.

Su relato permite que el lector note que el protagonista no madura, ni establece ninguna distancia crítica con las historias que narra. De hecho, el transcurso del tiempo revela que la narración de los hechos concretos de su vida se construye como una fantasía, como un tipo de cuento de Horatio Alger de ascendencia hacia el triunfo, al revés. La única manera de tener éxito es por medio del azar, no por medio del trabajo. La ima-

ginaria urbana de Fran se conecta pues, con la ficción y lo personal. El paraíso se puede encontrar en todo menos en la urbanización, parte de la original frontera con el centro. Ahora, para los que habitan en lo que eran las zonas limítrofes, como Fran, el paraíso es el centro de Madrid y el dinero, a lo que se suma el cuerpo femenino. Además la ciudad acaba siendo en la versión del narrador la metrópolis cliché que nunca duerme (a lo Frank Sinatra y Tony Bennett) y se asocia además con otras frases hechas, sacadas de sus largas horas mirando la televisión o su más reciente experiencia en el videoclub donde trabajaba o con la filmoteca de Madrid, donde se engancha con el cine de Orson Welles. Son lugares comunes que se asocian a otras ciudades pero que Fran transfiere en su narrativa a Madrid, estableciendo un paralelo con la manera en que la narración desobedece las fronteras establecidas. La fijación que tiene Fran con el legendario y problemático director americano es curiosa, ya que le cita como una gran influencia pero jamás habla de ninguna obra suya. En general muchas de sus relaciones con mujeres, que terminan en versiones de mujeres fatales, parecen sacadas de películas. El enigmático último amor de su vida, Yu, parece sacada directamente de *The Lady From Shanghai* aunque no precisa nunca si ella es de Taiwán o de China. Que Fran, autor de este relato que el lector tiene entre manos, quiera cambiar de rubro y convertirse en *auteur* de cinema refuerza la variable naturaleza de este período de intensa transformación en Madrid que involucra la creación de la conciencia urbana. Para el joven narrador la vida es un *topos*, una obra de ficción, algo que conecta con la transformación del planeamiento racional en el diseño urbano, donde más vale lo accidental que lo esencial, el consumo sobre la producción.

El tono lacónico de la narración de Fran establece una distancia que permite al lector enjuiciar la relación entre la manera en que Fran narra y la perversión social, centrada en el vínculo de sexo y dinero, que caracteriza la vida en la urbanización y la incapacidad del narrador de identificarlo. Esta distancia entre

lo narrado y la voz narrativa contribuye a invertir la relación entre ellos de modo paralelo a cómo el texto invierte las relaciones espaciales entre ciudad y no ciudad; entre realidad y paraíso. De esta manera el texto sugiere una distancia entre autoridad narrativa y la voz que narra el texto. Dejar que Fran narre la historia de la transformación de la imaginaria cartográfica como respuesta a fundamentales cambios de escala en Madrid revela una estrategia narrativa que subraya una manera de resistir al capital, para poner el dedo en la llaga de los peligros del pensamiento crítico. La novela no hace más que llamar la atención sobre los efectos nefastos del capital en la configuración del espacio a su imagen y mostrar sus efectos sobre la población. El texto, pues, abre un espacio en que se puede ver el problema de fondo si tan solo se abren los ojos.

A manera de conclusión, algunas notas sobre la naturaleza de lo paradisiaco *Últimas noticias del paraíso*, el título del texto de Clara Sánchez, está cargado con la polisemia de la primera palabra del título – últimas, como «finales» o como «más recientes». Esto hace difícil fijar la naturaleza del paraíso en el espacio. Es real, imaginado, irónico o aceptado. Mientras que el texto que se ha estudiado aquí gira en torno a un paraíso y no una utopía, aún quedan cosas en común entre ellos. El paraíso es un concepto temporal y espacial de perfección. Los que diseñaron espacios utópicos, el equivalente humano a un paraíso, lo hicieron con intenciones parecidas. Harvey (2000) cuando estudia el concepto de utopía denomina los suburbios – en el sentido americano de la palabra – como «utopías degeneradas». Prosigue:

If we take as a point of departure that these multiple degenerate utopias – such as shopping malls and the suburbs... instantiate rather than critique the idea that there is no alternative, save those given by the conjoining of technological fantasies, commodity culture, and endless capital accumulation (Harvey 2000: 168).

De aquí se desprende que la idea de Clara Sánchez de situar

la utopía *dentro* de la ciudad es una manera de volver a enfocar mejor cómo se debe interpretar lo urbano. La inversión de los términos se plasma como táctica narrativa de hacerle al lector pensar críticamente en lo que lee y en el proceso urbano de que forma parte.

El final de la novela, sin embargo, ofrece una visión de la utopía del espacio tal como lo describe Harvey. El dinero que «hereda» Fran de su enigmático vecino Serafín permite que el narrador joven tenga acceso a una fortuna, porque hasta cierto punto la hereda. Su nuevo estatus le libra de las cadenas del capital, le permite comprar la libertad de su madre de las garras del dentista y obsequiarle un nuevo piso céntrico madrileño con vista panorámica al espacio público más importante de la ciudad: el parque del Buen Retiro. Lejos queda el misterioso lago de su urbanización. Además le da la oportunidad de continuar buscando su sueño persiguiendo las huellas de su amor, la elusiva Yu a China, acto que le permitirá, como a otros capitalistas, contribuir a la destrucción del espacio por el tiempo.

Los espacios utópicos en que se localiza la vida madrileña de Fran son espacios iconográficos de Madrid, el Paseo de la Castellana, el Retiro y la Filmoteca Española, espacios todos representativos del desarrollo y renovación del espacio en la ciudad pero en sí, paradójicamente cargados de controversia también.⁵

El problema con el desenlace, sin embargo, es que sin la construcción de una utopía del proceso, este espacio en medio donde se compromete – según Harvey – a participar en un proyecto de resistencia, de hacer funcionar la utopía en el tiempo y espacio reales, participando a diario en las decisiones que hay que hacer, no cambia nada (Harvey 2000: 90). Como siempre,

⁵ Compitello 2012 y 2013 aportan mucha información sobre el papel de estos espacios en el desarrollo de Madrid y la importancia que ejercen en la imaginaria cartográfica de Madrid. Sánchez 2004 se desarrolla en uno de los edificios altos emblemáticos de la Castellana alta, la Torre Picasso.

uno estaría bien si tiene dinero y no lo estaría si no lo tiene. Fran nunca entiende la naturaleza de los procesos del capital en que está inmerso a diario. No está consciente de que su construcción de dos utopías del espacio, una al comienzo de texto, una al final, están diametralmente en oposición pero en un mismo nivel. Los dos se basan en la conexión entre Fran y un concepto arbitrario del capital como dinero «encontrado», no en el resultado del proceso de acumulación o el dinero ganado a través del trabajo. Al comienzo, su paraíso regional se configura por su falta de dinero, su paraíso final, en cambio, un viaje a la China, un piso cerca del Retiro, se adquieren por el azar. Él no tiene ninguna conciencia de la diferencia entre los dos momentos, el lector atento, sin embargo, ¡sí lo tiene! El comentario de la vieja asistente, ahora ama de llaves de su piso de lujo cerca del Retiro, «No comprendo, ni jamás comprenderé cómo alguien sin oficio ni beneficio como tú es millonario» (Sánchez 2000: 288) da voz a la total arbitrariedad del cambio. Lo subraya la manera en que revela esta enorme transformación en la yuxtaposición entre el final del penúltimo capítulo (286) y los primeros párrafos del último (287), narrada con una total falta de transcendencia hacia el enorme cambio en su vida por parte del narrador.

Al final del texto queda flotando en el aire la cuestión de la relación entre una posible postura de resistencia, la atracción de la comodificación y la transformación de la conciencia urbana provocada por grandes transformaciones en Madrid, ciudad y comunidad. Si uno no está atento puede fácilmente caer en la misma trampa que el capital tiende a gente como Fran, codificar como la norma las prácticas urbanas y económicas del momento. Emplea su nueva fortuna para alterar la posición en el espacio para él y para su madre pero esto no altera el proceso urbano, solo sustenta el sistema capitalista que le ha moldeado a su imagen. Es posible que la resistencia sea inútil, como afirman los Borg, los legendarios y casi todopoderosos malos de la serie *Star Trek*, pero en el último análisis no hay otra alternativa

que mantenerse en la brecha contra el pensamiento acrítico que ayuda a propagar el sistema capitalista.⁶

Referencias bibliográficas

- ALMODÓVAR, P. (1984), dir., *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, producción Cinematográfica Española S.A.
- BAYÓN, F. (1995), *Adosados*, Barcelona, Ediciones Destino.
- COMPITELLO, M.A. (2003), «Designing Madrid, 1985-1997», *Cities*, 20, 6, pp. 403-11.
- (2010), «From Planning to Design: the Culture of Flexible Accumulation in Post-Cambio Madrid», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 3, pp. 199-219.
- (2012), «A Good Plan Gone Bad: From Operation Atocha to the Gentrification of Lavapiés», *International Journal of the Constructed Environment*, 2, pp. 75-94.
- (2013), «City Present in City Past: Rafael Chirbes' Cartographic Imaginary», *International Journal of Iberian Studies*, 26, 1-2, pp. 41-63.
- DIÉGUEZ PATAO, S. (1991), *Un nuevo orden urbano: «el gran Madrid» (1939-1951)*, Madrid, Ministerio para las Administraciones Públicas, Ayuntamiento de Madrid.
- GAVIRA, C. (1999), «La ciudad y la no ciudad, Madrid (1567-1993)», en *Madrid centro y periferia*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 111-148.
- GENETTE, G. (1980), *Narrative Discourse: an Essay in Method*, Ithaca, N.Y., Cornell UP.
- GONZÁLEZ ESTEBAN, C. (2001), *Madrid: sinopsis de su evolución urbana*, Madrid, Ediciones La Librería.
- HARVEY, D. (1989), *The Urban Experience*, Baltimore, Johns Hopkins UP.
- (2000), *Spaces of Hope*, Berkeley, California UP.
- (2001), *Spaces of Capital. Towards a Critical Geography*, New York, Routledge.
- (2003), «City Future in City Past: Balzac's Cartographic Imagination», en *After-Images of the City*, Ithaca, Cornell UP, pp. 23-48.

⁶ Agradezco la imprescindible ayuda que me prestó mi asistente Daniela Johannes, estudiante de doctorado en el departamento de español y portugués en la Universidad de Arizona, en la preparación de este ensayo.

- KINDER, M. (1993), *Blood Cinema: the Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley, University of California Press.
- LARSON, S. (2003), «Shifting Modern Identities in Madrid's Recent Urban Planning, Architecture and Narrative», *Cities*, 20, 6, pp. 395-402.
- LEIRA, E. et al. (1981), «Madrid: cuarenta años de crecimiento urbano», *Madrid: Cuarenta años de desarrollo urbano 1940-1980, Vol. 5, Temas Urbanos*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, pp. 135-163.
- LEÓN DE ARANO, F. (1998), dir., *Barrio*, Warner Sogefilms, A.I.E.
- LEÓN, L. DE (1961), *Poesía*, Zaragoza, Editorial Ebro.
- LOGAN, J. R., MOLOTCH, H. L. (1987), *Urban Fortunes: the Political Economy of Place*, Berkeley, CA, University of California Press.
- LÓPEZ GUERRA, L. (1983), ed., *Constitución española*, Madrid, Tecnos.
- LORIGA, R. (1995), *Caídos del cielo*, Barcelona, Plaza & Janés.
- MARSTON, S. A. (2000), *The Social Construction of Scale, Progress in Human Geography*, 24, pp. 219-242.
- MADRID, AYUNTAMIENTO DE (1982), *Recuperar Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- (1997), *Plan General de Ordenación Urbana de Madrid, 1997*, Madrid, Dirección General de Urbanismo y Planificación Regional.
- (2006), *Los planes de ordenación urbana de Madrid, 3ª ed.*, Madrid, Dirección General de Urbanismo y Planificación Regional.
- MENDOZA, E. (1982), *El laberinto de las aceitunas*, Barcelona, Seix Barral.
- MONTEO, R. (1981), «Madrid: los últimos veinticinco años (1940-1965)», en *Madrid: cuarenta años de desarrollo urbano 1940-1980. Vol. 5: Temas Urbanos*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, pp. 79-94.
- MORA, R. (2000), «Todos somos perdedores, pero los perdedores a veces ganan», *El País.com*, 26 de abril.
- SAMBRICIO, C. (1999), *Madrid: Ciudad-Región. De la ciudad ilustrada a la primera mitad del siglo XX*, Madrid, Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transporte.
- (2003), ed., *El Plan Bidagor 1941-1946. Plan General de ordenación de Madrid*, Madrid, Nerea.
- SÁNCHEZ, C. (2000), *Últimas noticias del paraíso*, Madrid, Alfaguara.
- (2004), *Un millón de luces*, Madrid, Alfaguara.
- SMITH, N. (1984), *Uneven Development: Nature, Capital and the Production of Space*, New York, NY, Blackwell.
- (2008), *Uneven Development: Nature, Capital and the Production of Space*, 3ª ed. Athens, Univ. of Georgia Press.
- TERÁN, F. (1981), «Notas para la historia del planeamiento de Madrid (De los orígenes a la Ley Especial de 1946)», en *Madrid: cuarenta años*

- de desarrollo urbano 1940-1980. Vol. 5: Temas Urbanos*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, pp. 37-52.
- (1999a), *Historia del urbanismo en España (III). Siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra.
- (1999b), *Madrid: Ciudad-Región. Entre la ciudad y el territorio en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transporte.
- WELLES, O. (1991), dir., *The Lady from Shanghai*, Burbank, CA, Columbia TriStar Home Video.
- WILLIAMS, R. (1973), *The Country and the City*, New York, Oxford UP.

La mia stanza e la tua: frontiere domestiche

Anna Bognolo
Università di Verona

Due romanzi scritti da donne, pubblicati in tempi recenti, trattano un tema vicino e attuale, offrendone esempi paradigmatici da cui trarre motivo di riflessione. Si tratta di *Una habitación ajena*, di Alicia Giménez-Bartlett (1997) e *Contra el viento* di Angeles Caso (2009). Entrambi narrano del rapporto che si crea, nella stessa casa, tra la padrona e la collaboratrice domestica, una persona che oggi è spesso una migrante straniera: una relazione tra donne che, a partire da un'estraneità iniziale molto marcata, anzi a volte segnata da una distanza siderale, diviene per forza di cose molto personale, forse addirittura intima. Entrambi mostrano due persone, unite da una comunanza di genere e dall'attenzione per l'ambiente domestico, che vivono tra le stesse mura e si occupano della cura della casa e degli esseri umani (cucinare, vestire, riordinare, ripulire); ciò che il pensiero femminista del Novecento ha chiamato lavoro di riproduzione, diverso dal lavoro di produzione di merci, ma altrettanto essenziale a mantenere il ritmo di lavoro nella società dominata dal capitale (Chisté – Del Re – Forti 1978-79, Weeks 2011).

Ovviamente, alla base di questa relazione sta un'asimmetria fondamentale: la riproduzione riguarda solo i corpi dei padroni. Anzi, la colf o badante spesso trascura la sua famiglia per accudire a pagamento quella della padrona,¹ che non vuole o non può occuparsi della cura dei suoi cari e delega a un'altra

¹ Sulle donne dei paesi dell'ex Unione Sovietica che, per migrare in Veneto, si separano dai figli lasciandoli nei paesi d'origine cfr. l'inchiesta di Vianello 2009.

donna la fatica quotidiana femminile per eccellenza: il lavoro domestico. Spesso oggi succede che la padrona sia costretta suo malgrado a cedere a un'altra donna la cura della casa e dei familiari; nel caso di una donna che lavora, affidarsi a baby-sitter o a badanti per anziani è una scelta obbligata. Ma questo genere di rapporto di lavoro può creare una situazione ingarbugliata, perché la datrice di lavoro può finire per dipendere dalla dipendente, di cui non può fare a meno. Inoltre si tratta di una relazione molto delicata e complessa, dai confini confusi, perché il rapporto personale e diretto, senza mediazioni, finisce per comprendere inevitabilmente emozioni e affetti, e rischia facilmente di diventare troppo confidenziale ed essere sentito come invadente da entrambi i lati. È verosimile che la presenza così «vicina» della collaboratrice domestica sia sentita come un ingombro dalla padrona. Nel caso di persone non autosufficienti è del tutto comprensibile l'imbarazzo, per non dire l'umiliazione, di dover affidare il proprio corpo a un'estranea. Sul versante opposto, non si contano i casi di padrone tiranniche che in modo maniacale impongono alle domestiche istruzioni meticolose fin nei minimi dettagli, annullando ogni libertà di iniziativa e rendendo loro la vita impossibile.

Si possono citare anche altri casi emblematici molto noti, come quello delle schiave domestiche a cui la padrona pare finire per affezionarsi,² o la grande schiera di nutrici dell'*ancien régime*, che crescevano i giovani nobili a loro affidati in una relazione di grande intimità, spesso di intensità superiore all'affetto che li legava alla madre naturale.³

In ogni caso, in queste relazioni, va sottolineata la centralità

² Come la Mami di *Via col vento* di Victor Fleming (*Gone with the wind*, in spagnolo *Lo que el viento se llevó*, USA 1939). Diverso, più moderno, duro e sottile, lo sguardo di Quentin Tarantino sullo schiavismo nel sud degli Stati Uniti nel film *Django unchained* (USA 2012).

³ Un esempio recente si trova nel film di animazione per ragazzi *Azur e Asmar* di Michel Ocelot (Francia 2006), in cui la nutrice ricopre il ruolo di mediatrice

dello spazio domestico. La presenza contemporanea delle due donne nello stesso spazio della casa, sentita come luogo «mio» e insieme «tuo», può diventare motivo di conflitto. Lo spazio domestico, ambiente privato per eccellenza, dove ci si rifugia erigendo una frontiera tra sé e il mondo, può essere percepito come luogo di armonia e fusione, o al contrario, luogo soggetto a una minaccia di invasione. Diventa necessario quindi, nella stessa casa, marcare una frontiera interna: segnare confini precisi tra gli spazi della padrona e gli spazi dell'assistente domestica.

Giunge all'evidenza, allora, il disagio di avere una «estranea in casa». Ma, se allarghiamo lo sguardo, lo spazio della casa può essere anche preso come una metafora: la casa può essere, in piccolo, come «il paese» e l'estranea può incarnare «lo straniero», il migrante (Domenichelli – Fasano 2009).⁴

Vediamo i romanzi.

Com'è noto, il libro di Alicia Giménez-Bartlett, *Una habitación ajena*, trae spunto dal diario di Virginia Woolf e amplifica le tracce della lunga relazione tra Virginia la sua governante Nelly Boxall, fatta di momenti di armonia e di scontro. Fedele al diario, Giménez-Bartlett mostra come, pur all'interno di una solidarietà di genere, Virginia e Nelly sviluppino una tensione che diviene infine una frontiera insormontabile: a Virginia la presenza imbarazzante dell'altra donna che vive nella sua casa, un'estranea da cui non può prescindere, genera un malessere crescente. L'autrice mostra le tappe in cui la relazione si evolve, a partire da una fase di ammirazione e complicità. Nel loro primo incontro Virginia, coricata sul divano nella debolezza della

sovrana tra due mondi, quello cristiano e quello musulmano, entrambi ambientati in una indefinita quanto brillante Spagna medievale.

⁴ Basti il riferimento ad altri due incontri recenti sul tema: *Sin fronteras* (Villanueva – Monegal – Bou 1999) e *Frontiere* AISPI 2010.

malattia, appare a Nelly come un angelo; Giménez-Bartlett immagina anche una scena in cui Virginia cerca di coinvolgere Nelly nel suo entusiasmo per la bellezza della natura; un'altra scena, fondata su uno spunto del diario, ritrae le due donne in un momento di empatia, mentre le risate condivise esorcizzano il terrore delle bombe del 1917. A partire dal *Diario*, l'autrice spagnola crea dei dialoghi coerenti e attendibili, su temi come il voto alle donne o il problema del matrimonio, che divengono per le due donne occasioni di un confronto franco e sincero. Succede poi, negli anni Venti, una lunga fase burrascosa, in cui si alternano, da entrambe le parti, continue minacce di licenziamento. Si assiste infine alla crisi e alla rottura definitiva, che si indovina da una pagina del diario del 17 novembre 1929.

Giménez-Bartlett ricrea la situazione in questo modo:

- ¿Acaso piensas que todo te está permitido?
- Estoy muy nerviosa y no quiero hablar más, señora, por eso he venido a mi habitación.
- Aquí no hay ninguna habitación que sea tuya, Nelly, ésta es mi casa.
- Yo trabajo aquí, señora, y una parte del sueldo es esta habitación; de modo que ésta es mi habitación mientras viva en esta casa. ¿Quiere marcharse de mi habitación?
- ¿Cómo has dicho?
- Salga de mi habitación, señora (198).

La frase: «Salga de mi habitación, señora», cioè «Signora, esca dalla mia stanza» – o qualcosa di simile – deve essere stata effettivamente pronunciata (nel *Diario*, Virginia dice chiaramente: «You told me to leave your room»)⁵. Sembra veramente pa-

⁵ La pagina merita di essere registrata per intero: «A horrid date [...]. I find myself talking aloud; I say things over & over again like this "I want to know if after what happened the other morning you want to give me notice? ...Well, then, as you won't answer, I am afraid I must now give you notice... But I want to explain exactly why it is. After you told me to leave your room I went to Mr Woolf & I said that I could not keep you as my maid any longer. But I haven't made up my mind in a hurry. I have been thinking about it since June. I tried to arrange not to order dinner so that we might avoid scenes. But the scenes at Rodmell were worse

radossale che proprio Virginia Woolf, l'autrice del manifesto femminista *Una stanza tutta per sé* (*A room of one's own*), si trovi ad essere scacciata dalla stanza di una donna che vuole preservare il suo spazio. Nelly, che è la sua domestica, si trova a dover erigere una frontiera che squarcia il luogo domestico dove fino a poco tempo prima entrambe cercavano una complicità.

Quando Nelly dice «fuori dalla mia stanza», è perché considera il diritto a uno spazio suo come parte del salario. Nella casa della signora, lo spazio della cameriera (o la stanza, *room* in inglese vale per entrambi i termini) c'è e non c'è: che questo spazio esista dipende da una concessione dall'alto, perché evidentemente la cameriera ha scarso potere contrattuale. Ma la frontiera che s'innalza tra loro e che esse, con disagio e sorpresa, si rendono conto di avere sottovalutato, non è tanto tra due spazi: è piuttosto una barriera di classe, tra la borghesia intellettuale liberale e la classe dei poveri, i nullatenenti come Nelly che, pur nella sua fragilità, manifesta il suo orgoglio. I limiti del liberalismo di Virginia sono evidenti nel diario e sono marcati e analizzati da Giménez Bartlett (Bognolo 2006).

Virginia sente di avere un'estranea in casa, di coabitare con un'intrusa da cui non può prescindere. Questo disagio è un tema letterario antico e modernissimo insieme, quello della relazione tra signore e servo, argomento pregno di ricchissime implicazioni e passibile di declinazioni diverse.⁶ In ogni caso la re-

than ever. And now this is the last. I'm afraid I can't go on with it. This is the 17th of Nov. I shall expect you to go on the 17th of Dec." Yes, this is what I have to say to Nelly at 9.30 tomorrow, and then I go to Mrs Hunt's. And I am almost trembling with this nervous anticipation. But it must be done» (Woolf 1978-84, III: 266). Il giorno seguente: «Well, it is over. To my question "Do you want to give me notice?", she replied "I have given you notice" [...]. And now I have an extra room there – Nelly's – yes; & no servant in the house here – thank God». Virginia non dimenticherà: «How unwilling I am to have her back [...]. I am always seeing myself told to "leave my room"» (Woolf 1978-84, III: 305).

⁶ Il tema trova tra i suoi ascendenti opere come *Il servo* di Robin Maugham, o *Jacques le fataliste* di Diderot, indietro fino al *Don Chisciotte* di Cervantes, erede a

lazione, come tra il datore di lavoro e lavoratore, è sempre asimmetrica e si può esprimere magnificamente con una sentenza che Cervantes mette in bocca al fatalista Sancho: al mondo ci sono solo due razze, «dos linajes: tener, y no tener».⁷

Il tema è affrontato in modo completamente diverso nel romanzo di Ángeles Caso, *Contra el viento*, dove l'assistente domestica, una migrante, incarna la presenza positiva che permette il riscatto della padrona, aiutandola a uscire da una depressione.⁸ La stessa presenza che nel romanzo di Giménez-Bartlett su Virginia Woolf dà luogo a un disagio crescente, qui al contrario produce una vera e propria terapia. La frontiera è la stessa, tra una donna ricca che ha bisogno di un servizio e una donna povera che offre il suo lavoro a pagamento. Ma qui si aggiunge un elemento di alterità più radicale: Sao è una migrante, viene da lontano, dalle isole di Capo Verde, giunge nella Madrid attuale con il suo carico di sofferenza e di ricerca di liberazione. Se la differenza è di rilievo, c'è nondimeno un forte parallelismo: fatte le dovute proporzioni, le campagne dell'Inghilterra di inizio Novecento rappresentavano per le famiglie dell'alta borghesia londinese un serbatoio di miseria, di alterità e di lavoro del tutto simile al bacino enorme che oggi, per l'Eu-

sua volta della commedia rinascimentale e latina. Nella storia della letteratura europea e non, la relazione tra i due personaggi si è svolta su un registro bonariamente comico, come in tanto teatro rinascimentale e barocco, o ha fatto risuonare note più beffarde e amare, come negli antecedenti picareschi e ruffianeschi (*Lazarillo de Tormes*, *La Celestina*). Oppure, come in questo caso, si è sviluppata in ricerca psicologica. Ad ogni modo, non c'è dubbio, si tratta di un rovesciamento di prospettiva che forse, come vorrebbe Bachtin, getta antiche radici nella cultura popolare.

⁷ Si tratta dell'episodio delle «Bodas de Camacho» (*DQ*, II, 30) in cui Sancho si profonde in un elogio dell'abbondanza: «Dos linajes solos hay en el mundo, como decía una agüela mía, que son el tener y el no tener... aunque ella al del tener se atenía».

⁸ Questo lavoro deve molto alle riflessioni di Sarmati 2013, che l'autrice e amica ha avuto la generosità di anticiparmi.

ropa più sviluppata, rappresentano i paesi dell'Africa o dell'Est europeo. Le donne che all'inizio del secolo scorso venivano «a servizio» dalle nostre campagne, ora nelle nostre città provengono da questi paesi.

Nel romanzo di Ángeles Caso però la frontiera è subito trionfalmente varcata: l'incontro tra le due donne nella stessa casa segna un processo di rinascita attraverso sentimenti di solidarietà, di speranza e di riscatto.⁹ La donna povera viene da un'esperienza drammatica e traumatizzante: ha dovuto rinunciare alla speranza di realizzarsi nello studio, ha perduto un marito che si è rivelato fragile e violento, deve crescere da sola un figlio piccolo. Ciò nonostante Ángeles Caso la fa comparire in scena come un *tornado* di energia positiva, di titanica forza fisica e morale,¹⁰ con la sua capacità di opporsi con fierezza alle avversità riuscendo a resistere a tutte le intemperie. Le migranti che arrivano a casa con lei sono «hermosas como flores; resplandecientes; sabias, bondadosas, esperanzadas» (Caso 2009: 217 e 220):

La belleza se expandía a su alrededor igual que un aura que las rodeara volviéndolas majestuosas y, a la vez, cercanas y llenas de risa. Sí, eso era, les reían los ojos oscuros y brillantes, y los labios que se abrían sobre las bocas pálidas. Eran mujeres asentadas en la tierra, que podrían tal vez tambalearse si algo, alguien, las empujaba, pero que nunca llegarían a caerse. Las envidié profundamente. Deseé poseer su solidez, su guapura, su alegría. Yo me sentía entonces más pequeña y temblorosa que nunca, como una hojilla seca a punto de ser arrancada de su rama por la brisa más ligera (Caso 2009: 207).

⁹ Sembra quasi che Ángeles Caso si riallacci al romanzo di Giménez-Bartlett, risolvendone la contraddizione; basta ripensare a una frase di Nelly delusa da Virginia: «A veces pienso que si no hubiéramos sido criada y señora, a lo mejor se hubiera formado una amistad entre nosotras» (Giménez-Bartlett 1997: 209).

¹⁰ «Llegué a la conclusión de que formaba parte de una raza de gigantes, de un mundo de mujeres poderosas como altas cumbres del que me sentía lastimemente excluida» (Caso 2009: 220).

La migrante nera, che sorride indomabile contro il vento,¹¹ accudisce e rianima l'esanime donna bianca, mostrando una voglia di vivere e di reagire che la sorprendono e destano in lei una grande ammirazione, riducendo immediatamente a piccole proporzioni le paure e le insicurezze che l'avevano minata. Il personaggio narrante, che parla in prima persona, ritrova l'equilibrio mentale grazie alla presenza dell'altra, proprio perché indotta a riflettere su ciò che le accomuna e le divide, la differenza «di potenziale» umano che le distingue. Per questo la storia di Sao chiede di essere raccontata e ne nasce il libro, su entrambi i piani, nello spazio diegetico e al di fuori di esso: dopo essere stata il farmaco che ha guarito la narratrice, può essere, rivolta dall'autrice al lettore, una storia esemplare, che induce a pensare quanta stima e rispetto si debba alle persone che, in un mondo che procede a caso, hanno la sfortuna di nascere in una famiglia povera in un paese che non dà loro nessuna possibilità, ma hanno avuto il coraggio di partire per migliorare la loro condizione.¹²

Il parallelismo tra i due romanzi fa risaltare le differenze: entrambe sono «storie vere», trasfigurazioni letterarie di vicende e rapporti personali realmente vissuti. Virginia ebbe veramente Nelly al suo servizio, ne scrisse nel diario e, con un'operazione di secondo grado, Alicia Giménez-Bartlett lo interpretò costruendo il suo racconto quasi come un romanzo storico, negli interstizi non narrati dei fatti realmente avvenuti. Ángeles Caso compie un'operazione simile, ma nel suo libro la scrittrice e la voce narrante coincidono. Non serve indagare quanto di vero ci

¹¹ La nuova amica la paragona a «uno de esos árboles firmes y flexibles que se muestran tan resistentes y hermosos bajo los vientos y la nieve y los aguaceros y los veranos resecos» (Caso 2009: 220).

¹² Forse è il caso di ricordare il prologo del *Lazarillo de Tormes*: «...porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto».

sia; basta sapere, dalla pagina finale dei ringraziamenti, che la storia di Sao ha un debito enorme con le memorie di molte donne migranti, che hanno consegnato alla scrittrice i loro ricordi perché assumessero una veste letteraria.¹³

La relazione tra due donne così diverse può, quindi, impelagarsi in un'ansia senza soluzioni o al contrario produrre uno scatto vicendevolmente liberatorio. Se nel libro di Ángeles Caso al tema della relazione sono dedicati pochi capitoli, bisogna ammettere però che l'intero libro ne è coinvolto: infatti, pur in modo trasposto, il libro è il prodotto dell'azione che ha origine proprio in quei capitoli e da quelle ragioni, l'azione del narrare. L'intellettuale, che ha accesso alla scrittura, scrive la storia dell'altra, le dà voce, la voce che, senza il suo intervento di mediazione, sarebbe stata ridotta al silenzio. Il libro narra la storia dell'altra, la storia che l'altra non avrebbe saputo, o potuto scrivere.

Nelle due opere le figure di donne si oppongono in un chiasmo: la fragile Virginia trova nell'orgoglio di Nelly un motivo di turbamento psicologico; la fragile narratrice di *Contra el viento* mutua dall'energia di Sao una sicurezza nuova. In ogni caso entrambi i libri sono intriganti e provocatori; nel primo, è interessante l'analisi dei motivi del disagio crescente. Nel secondo, risalta la portata quasi epica della storia di Sao, che è insieme storia individuale e collettiva, storia di molti e di molte. Ángeles Caso, che rasenta coscientemente la mitizzazione,¹⁴ rivendica in un'intervista la prospettiva femminile del suo romanzo («la cultura nunca es neutra»); le donne migranti meritano uno sguardo speciale e il suo è anche un fine divulgativo, perché

¹³ «Quiero dar las gracias a mis amigas caboverdianas, cuyos recuerdos me han permitido escribir esta novela. [...] Y sobre todo gracias a Maria da Conceição Monteiro Soares, São, por haberme prestado buena parte de su vida» (Caso 2009: 269).

¹⁴ «La aparición de São en mi vida fue arrolladora, como cuando un rayo de sol alcanza el mar entre las nubes y el mar estalla en reflejos» (Caso 2009: 219).

vorrebbe che «muchas más gente entendiera sus circunstancias, nacer en unas condiciones de vida determinadas, tener que emigrar y tener que soportar unas cosas tan durísimas como las que estas mujeres viven y superan con fortaleza extraordinaria».¹⁵

Entrambe le scrittrici, insomma, mettono a tema un rapporto problematico, attualissimo, di conflitto o dialogo con un'altezza vicina a noi, che non rappresenta una frontiera tra un «qui» e un «altrove» esterno, ma è già nelle nostre case. Non esiste un «qui» monolitico e sereno che si opponga ad un «altrove» inquietante e lontano, come spesso siamo indotti a pensare per pigrizia mentale o per mettere a tacere le nostre stesse insicurezze. La presenza dei migranti mette in questione tutti noi, l'angoscia di Virginia è la nostra, quando non sappiamo come trattare con loro, o non sappiamo cosa fare con la miseria e le guerre che esportiamo. E, come Virginia con Nelly, non sappiamo cosa fare del loro odio, che in qualche modo avvertiamo fondato e legittimo, anche quando esso esplode contro di noi.

Se guardiamo bene, le frontiere che ci interrogano, di primo acchito, sembrano essere due; la prima – la vediamo in Virginia Woolf – tra la borghesia e il proletariato di una grande città – è la più antica e risale alla notte dei tempi: è la frontiera di classe. La seconda, quella che varcano i migranti, sembrerebbe una frontiera geografica tra il Nord e il Sud del mondo e sembrerebbe essere giunta a collisione in un'epoca più recente. Ma se ci pensiamo bene, il suo aspetto geografico appare ormai quasi irrilevante, ciò che importa è il suo carattere economico-politico: si tratta pur sempre di una frontiera di classe, tra chi ha e chi non ha.

Nel nostro mondo globalizzato e ibridato, spesso la frontiera

¹⁵ «Ángeles Caso dice que en *Contra el viento* quería dar voz a las heroínas del siglo XXI», intervista all'Agenzia EFE, 16/10/ 2009, <http://www.google.com/hostednews/epa/article/ALeqM5ijW5DtgERvgxVkJTVt7WtnJNXX6mQ?hl=es>.

diviene incerta e porosa; i governi devono mettere in atto potenti strategie di esclusione per tenere le persone di là di frontiere artificiali come il muro del Messico o naturali come il Mediterraneo attraversato dai barconi. Non che sia facile varcarle, anzi, come sappiamo, su queste frontiere i morti non si contano; ma non basta la forza dei governi a renderle saldamente serrate. Le persone non cesseranno mai di passare, anzi saranno quelle più forti e determinate che, a rischio della vita, sceglieranno di scommettere per un destino di libertà.

Riferimenti bibliografici

- BOGNOLO, A. (2006), «La stanza dell'altra. Su *Una habitación ajena* di Alicia Giménez-Bartlett», in B. Tarozzi, ed., *Giornate particolari. Diari, memorie e cronache*, Verona, Ombre Corte, pp. 236-260.
- CASO, A. (2009), *Contra el viento*, Barcelona, Planeta.
- CHISTÉ, L., DEL RE, A., FORTI, E. (1978-1979), *Oltre il lavoro domestico*, Milano, Feltrinelli.
- DOMENICHELLI, M., FASANO, P. (1997), edd., *Lo straniero*, Atti del Congresso di Studi (Cagliari, 16-19 novembre 1994), Roma, Bulzoni.
- Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità* (2010), XXVI congresso AISPI, Trento, Università di Trento, dal 27 al 30 ottobre 2010, <http://events.unitn.it/aispi2010>.
- GIMÉNEZ-BARTLETT, A. (1997), *Una habitación ajena*, Barcelona, Lumen.
- SARMATI, E. (2013), «*Contra el viento* de Angeles Caso, historia de una amistad sin fronteras», in M. Almela, M. García Lorenzo, H. Guzmán, M. Sanfilippo (edd.), *Límites y fronteras*, Madrid, UNED, pp. 333-350.
- VIANELLO, F. A. (2009), *Migrando sole. Legami transnazionali tra Ucraina e Italia*, Milano, Franco Angeli.
- VILLANUEVA, D., MONEGAL, A., BOU, E. (1999), edd., *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Madrid, Castalia Universitat Pompeu Fabra.
- WEEKS, K. (2011), *The Problem with Work. Feminism, Marxism, Anti-work Politics and Postwork Imaginaries*, Durham, Duke University Press.
- WOOLF, V. (1978-84), *The Diary of Virginia Woolf*, intr. Q. Bell, ed. A. Oliver Bell, London, The Hogarth Press.

II.
Confini e Scrittori
(Europa)

«Vivre entre-deux»: il concetto di frontiera
in Milan Kundera, Ágota Kristóf e Andreï Makine

Letizia Mafale
Università di Milano

1. «*Passer la frontière*»: esilio e «*entre-deux*» nel mondo francofono

In un mondo globalizzato in cui le nazioni e i confini territoriali hanno perso il proprio valore per dare spazio a compenetrazioni tra mondi e culture diverse, il concetto di frontiera assume un ruolo significativo anche nel mondo francese e francofono come luogo di scambio, scoperta, esplorazione di nuove mentalità e nuove lingue (Giustini 2009: 9), ma anche limite e ostacolo, spazio doloroso e *ennemi*. Questa doppia valenza del termine frontiera è oggetto di indagine in campo letterario, soprattutto in riferimento a quegli scrittori in «esilio» (Saïd 2001), per i quali «varcare la frontiera» (Zanini 2000: 10) provoca uno *choc* (Gorris Camos 2002: 202), ma allo stesso tempo può risultare una condizione di arricchimento e rinascita.

In particolar modo, è possibile riscontrare quest'ultimo aspetto in scrittori definiti da Robert Jouanny delle «*singularités francophones*» che, per motivi politici o per scelta, si sono incontrati e, per molti versi, scontrati con la frontiera (Jouanny 2000). Ci riferiamo agli «scrittori della diaspora», ai «migrant writers» (Dumontet – Zipfel 2008), *déchirés* tra due culture, due lingue e due paesi diversi che li spingono a vivere una condizione di *entre-deux* e di «double bind» (Bacholle 2000).¹ Oltrepassare la frontiera genera in loro una cri-

¹ Per «double bind» s'intendono le pressioni contraddittorie e costrittive derivanti da due gruppi opposti, due culture diverse. Per il concetto di *entre-deux* si

si spaziale, ma soprattutto una «brisure identitaire» (Gorris Camos 2012), culturale e conseguentemente linguistica. Tra gli autori più importanti che hanno scelto il francese come «terre d'accueil» (Brincourt 1997) si possono citare Samuel Beckett, Emil Michel Cioran, Eugène Ionesco, Vassilis Alexakis e François Cheng, ognuno dei quali esprime nelle proprie opere il dolore derivante dal vivere tra due frontiere: quella del paese d'origine, sede dei propri valori, della propria lingua e cultura, e la frontiera «d'adoption» (Porra 2011), che, pur essendo, all'inizio, uno spazio del dilaniamento, può diventare, successivamente, terra di rinnovamento e liberazione soprattutto grazie alla scrittura.

Tra questi scrittori, rivestono un posto di rilievo Milan Kundera, Ágota Kristóf e Andreï Makine,² «venus d'ailleurs» (Gorris Camos 2012), da quell'Europa centrale e dell'Est, vincolata alle leggi imposte dal regime totalitario e divisa, per lungo tempo, dal resto dell'Europa a causa di una cortina di ferro dolorosa. Se Milan Kundera e Ágota Kristóf sono stati costretti ad abbandonare il loro paese natale (rispettivamente l'odierna Repubblica Ceca e l'Ungheria) per motivi politici, lo scrittore Andreï Makine, invece, lasciò la propria terra, la Russia, perché affascinato dalla cultura francese sin dalla sua infanzia, «partagée entre deux langues, deux cultures» (Gorris Camos 2010b).

vedano, in particolare, le parole di Nancy Huston, in uno scambio epistolare con Leïla Sebbar. Per Huston, vivere *entre-deux* significa essere «toujours à la lisière, frontalière, en position de franc-tireur, à l'écart, au bord toujours, d'un côté et de l'autre, en déséquilibre permanent», «une division nécessaire, vitale», tuttavia, che fa «exister» e «écrire» (Huston – Sebbar 1986: 28).

² In questo articolo sarà approfondita soprattutto la parte dedicata allo scrittore Andreï Makine, poiché meno conosciuto e studiato rispetto a Kundera e Kristóf. Dei tre autori analizzeremo le opere più significative che trattano il concetto di frontiera e *entre-deux*.

2. Milan Kundera: dalla frontiera-limite alla frontiera liberatrice

Nella raccolta di saggi *L'art du roman* (1986), Milan Kundera definisce il termine frontiera all'interno di una sezione, un «dizionario intimo» (Vitali 2003: 10), dal titolo «Soixante-treize mots». Il termine frontiera è qui inteso come limite e rappresenta uno dei «mots-problèmes» di Kundera:

FRONTIERE: «Il suffisait de si peu, de si infiniment peu, pour se retrouver de l'autre côté de la frontière au-delà de laquelle plus rien n'avait de sens: l'amour, les convictions, la foi, l'Histoire. Tout le mystère de la vie humaine tenait au fait qu'elle se déroule à proximité immédiate et même au contact direct de cette frontière, qu'elle n'en est pas séparée par des Kilomètres, mais à peine par un millimètre...» (Kundera 1986: 156).

I chilometri separano colui che attraversa la frontiera dallo spazio che lo rassicura, quello natale, mentre essere al di là della frontiera provoca un annichilimento e, quindi, una perdita delle proprie origini, della propria identità: questa l'opinione di Kundera, all'arrivo nel paese d'accoglienza, la Francia. Tuttavia, a poco a poco, lo scrittore si rende conto dell'importanza della frontiera francese. Così, «chez-soi» (Kundera 1986: 149) e «ailleurs» (Kundera 1973), altre due parole chiave del «dizionario intimo», si confondono. Non sono più due spazi opposti per l'autore, che «semble avoir choisi d'être chez-soi dans l'ailleurs» (Vitali 2012), ma vengono accettati in egual misura grazie ad un terzo spazio, quello dell'arte e della scrittura in cui non esistono dicotomie tra Praga e Parigi, ma solo l'universo della letteratura.³ La frontiera diviene allora un «passaggio» (Vitali 2003: 35) che rende l'essere umano consapevole della propria identità, la

³ Kundera parla di una «letteratura-mondo», nozione sviluppata recentemente in ambito francofono nel volume di Le Bris – Rouaud 2007 e in quello di Pannaité 2012; una letteratura capace di abolire ogni particolarismo nazionale per concentrarsi piuttosto sull'analisi dell'esistenza umana (Kundera 1986: 57), superando il dolore provocato dall'attraversamento della frontiera e dalla condizione di *entre-deux*.

quale non può risolversi in un doppia appartenenza culturale e linguistica, ma è plurima, sempre mutevole e in continua definizione (Maalouf 1998: 44).

Nelle sue opere lo scrittore evidenzia questa evoluzione dalla frontiera-limite alla frontiera come rinascita e creazione di un terzo spazio identitario. Nel romanzo scritto in ceco *Le Livre du rire et de l'oubli* (*Kniha smichu a zapomnení*, 1979), la frontiera è vista sia come limite che come spazio permeabile: da una parte, Tamina, emigrata ceca in Francia che osserva con occhio malinconico il paese d'origine ormai lontano, constatando, inoltre, che l'integrazione nella terra d'accoglienza è impossibile; dall'altra parte, uno spiraglio di speranza e un distacco dal paese natale si trovano nel personaggio di Jan, che diventa consapevole del carattere illusorio e abitudinario del legame tanto forte nei confronti della «patria». Anche ne *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984), Sabina, esiliata ceca in Svizzera, ribadisce l'illusione dell'attaccamento alla «Boemia» chiedendosi: «Au fond, pourquoi devait-elle fréquenter des Tchéques? Qu'avait-elle en commun avec eux? Un paysage? Si on leur avait demandé qu'évoquait pour eux la Bohême, ce mot aurait fait surgir devant leurs yeux des images disparates dépourvues de toute unité» (Kundera 1984: 143). Tuttavia, nonostante tale cambiamento di visione, in questo romanzo l'esperienza del vivere *entre-deux* rimane ancora dolorosa poiché l'emigrato è come un equilibrista che cammina in uno spazio vuoto, la terra straniera, senza avere un filo di protezione che tenda verso il proprio paese di nascita (Kundera 1984: 116). È a partire, invece, dai romanzi scritti in francese che il distacco dal paese natale è sempre più intenso. In seguito a questo allontanamento dalle proprie radici, oltre alla non totale integrazione nel paese di accoglienza, non è più possibile neanche il ritorno al paese d'origine. Nel romanzo *L'Ignorance* (2003), i protagonisti ritornano nella propria terra, ma si rendono conto di essere diventati «altri» rispetto a quello che erano un tempo. Irena e Josef non coincidono con l'eterno viaggiatore alla ricerca della propria Itaca, ma sono degli esseri spaesati in quella terra natale che do-

vrebbe riportarli ai loro valori, ma che, invece, si trasforma in un luogo straniero in cui nessuno ascolta il racconto della loro vita da esuli, in cui nessuno conosce il loro io interiore, ormai mutato dalla condizione di *migrant*. Entrambi, però, giungono ad una consapevolezza identitaria, grazie proprio al contatto con la propria «patria», e si rendono conto che quel viaggio li ha condotti ad «un changement» (Kundera 2003: 219), liberandoli finalmente dal legame morboso con le proprie origini. È così che Irena e Josef, *alter-ego* dello scrittore, divengono consapevoli della loro condizione, acquisendo un'identità «composée» (Maalouf 1998: 45), un insieme di «multiples appartenances particulières» (Maalouf 1998: 115) che permettono loro di vivere un'«expérience enrichissante et féconde» (Maalouf 1998: 9).

3. Ágota Kristóf e la frontiera: «déchirement» esistenziale, linguistico e culturale

Se per Kundera il concetto di frontiera subisce quindi un'evoluzione per assumere un significato positivo e liberatorio, non si può dire lo stesso per la scrittrice Ágota Kristóf, che ha attraversato clandestinamente la frontiera ungherese all'età di 21 anni in seguito all'invasione sovietica. Questo episodio biografico è descritto nel racconto *L'Analphabète* (2004), dove l'autrice narra la sua condizione di esiliata (Gorris Camos 1999a: 79-88). Per Kristóf, aver abbandonato il proprio paese significa lasciare «ses frères, mes parents, sans prévenir, sans leur dire adieu ou au revoir. Mais – come l'autrice afferma – surtout, ce jour-là, ce jour de fin novembre 1956, j'ai perdu définitivement mon appartenance à un peuple» (Kristóf 2004: 35). La frontiera⁴ come dilaniamento, quindi, perdita di tutto

⁴ Per la frontiera in Ágota Kristóf, si veda anche la tesi di laurea di Emanuela

(Duvernois - Furci 2012: 16) e lotta continua di affermazione in una lingua, quella francese, che risulta «ennemie» (Kristóf 2004: 24) e che costringe l'autrice, per poter sopravvivere, ad annullarsi e diventare «analfabeta» perché, come continua Kristóf: «Cette langue je ne l'ai pas choisie. Elle m'a été imposée par le sort [...]. Écrire en français, j'y suis obligée. C'est un défi. Le défi d'une analphabète» (2004: 54). Il francese, «lingua-vampiro» (Gorris Camos 2012), ma anche lingua che diventa «schermo [...] a quella identità che *éclate* al passaggio della frontiera» (Gorris Camos 2012), identità che non è più la stessa, essendosi trasformata in un «double bind» profondo (Bacholle 2000: 71-127). L'anima di Kristóf, così, è fratturata in due poiché legata alla sua Ungheria, da un lato, e costretta ad adattarsi ad un mondo straniero al quale si sente inadeguata, dall'altro (Bacholle 2000: 8). Questa condizione, che nei suoi testi assume un valore straziante, rende la scrittrice custode di due sistemi di riferimento in tensione tra loro che la portano ad uno stato di frammentarietà difficile da ricomporre sia da un punto di vista esistenziale che identitario. La solitudine insopportabile, la nostalgia per un paese natale, la difficoltà linguistica alla quale, attraversando la frontiera, è costretta Kristóf, la tormentano a tal punto che, per non scomparire, decide di scrivere in questa lingua straniera, il francese, che stava ormai prendendo il posto della sua lingua-madre (Kristóf 2004: 24). La scrittura, quindi, come necessità e come terzo spazio al di là dell'*entre-deux*, una scrittura, tuttavia, sofferta, «suicidaire», che diventa testimonianza del dolore causato dalla guerra e dalla divisione dai propri cari, ma senza la quale l'autrice si «sentirebbe completamente inutile» (Savary 1995-1996).

La scrittura come elemento terapeutico alla frattura identitaria, linguistica e culturale provocate dalla frontiera e dal male

Cavicchi, la quale parla di esilio e frontiera nelle opere di Kristóf come di «uno stato interno di perenne scissione» (2001: 244).

della Storia è presente in molte opere di Kristóf, in particolare nella Trilogia (1986, 1988, 1991) e nel romanzo *Hier* (1995). Nella Trilogia,⁵ i protagonisti, due gemelli, simbolo del doppio e dell'identità divisa, impiegano la scrittura come difesa nei confronti di un universo corrosivo dal male presente nella zona di frontiera in cui abitano, un non-luogo, devastato da stupri e violenza. I due gemelli, «nous indissociable» (Gorris Camos 1999b: 102), vivono in un mondo loro, a parte, pensano insieme, agiscono insieme fino alla morte del padre su quella frontiera *infranchissable*, tema ripreso più tardi nella novella «Mon père» del volume *C'est égal* (Kristóf 2005: 104-107),⁶ e che rappresenta la scissione identitaria dei due gemelli e la possibilità di attraversare la frontiera per uno di loro, ma anche la frammentarietà di un Io, *déchiqueté* e impossibile da ricostruire. Il *Nous* diventa *Il*, nel secondo romanzo della Trilogia (1988), un essere solo, divorato dalla frontiera, che, tuttavia, rispetto al *Nous* indefinibile del primo romanzo (1986), acquisisce un nome, Lucas, come a significare che l'identità inizia a formarsi e a reinventarsi esplorando il dolore della separazione. Nell'ultimo dei romanzi della Trilogia (1991), invece, l'identità dei personaggi sembra più chiara e la terza persona del romanzo precedente è sostituita dal *Je* di Klaus, gemello che ritorna al paese d'origine per ritrovare il fratello. Questo passaggio da un *Nous* ad un *Je* sembrerebbe indicare il percorso intrapreso dall'autrice stessa per l'acquisizione di un'identità unica, definitiva, che, tuttavia, viene sconvolta dall'impossibilità del ritorno e che rimane frammentata. L'unica soluzione per Klaus, allora, è scrivere, completare quel manoscritto intrapreso dal fratello

⁵ Tra gli studi più recenti sulla Trilogia, si veda il saggio di Riccardo Benedettini 2010 dedicato alla tematica del mostruoso come espressione della realtà umana soggetta costantemente al male.

⁶ Per un'analisi della raccolta di novelle, *C'est égal*, si veda il saggio di Rosanna Gorris Camos 2010 nel quale si presentano alcune novelle, esempi eclatanti del dolore interiore provato dall'autrice.

Lucas perché «l'écriture est un espace de liberté, un lieu où la noire frontière de la désespérance peut être franchie, un espace ouvert où l'on retrouve la force de recommencer, où on n'est plus ni l'un ni l'autre, mais un entre-deux» (Gorris Camos 1999b: 115). Il potere della scrittura è presente anche nel romanzo *Hier* (1995),⁷ in cui Tobias, esiliato dal paese d'origine, cambia il proprio nome in Sandor e, pur lavorando, come Krištof, in una fabbrica di orologi, intraprende la carriera di scrittore. L'utilizzo di un altro nome è emblema della doppia identità del protagonista: assassino nella propria terra e scrittore nella terra di accoglienza, nel tentativo di cambiare, così, radicalmente il proprio passato. Un passato che lo tormenta e un paese natale che si trova sempre lì per ricordargli che il ritorno è impossibile, è un'illusione. Quindi, per Tobias/Sandor l'unica soluzione al dolore è il rifugio nell'universo di un romanzo senza frontiere, che lui stesso scrive e in cui *hier* non esiste più, poiché sostituito da un presente: la scrittura.

4. *La frontiera makiniana: «Atlantide française» e «Atlantide russe»* (Parry 2004: 55-64)

«L'écriture ne se résume pas seulement à des mots, au style, ni même à l'enchaînement des phrases: c'est surtout une vision» (Tallon 2002). Così Andreï Makine si riferisce alla scrittura che per lui, «esiliato» dalla sua terra, diventa un modo per rievocare il passato russo, ma anche per rappresentare, come in una visione, la Francia, terra d'accoglienza e paese che possiede un'energia ideale e una cultura inimitabili, a tal punto da divenire «une seconde naissance» (Makine 2006: 61),⁸ un'«Atlantide», capace di emergere dal nulla, con suoni, emozioni e parole meravigliose.

⁷ Per uno studio di *Hier*, cfr. Rosanna Gorris 2002: 226-228.

⁸ Per il concetto di «seconde naissance» si veda il romanzo *Alternance* di

se (Makine 1997: 31). La misteriosa nonna di origine francese, Charlotte, *passeuse de culture* nel romanzo *Le testament français* (1997), è la stessa che, nella realtà, ha educato il giovane Makine alla ricca cultura francese⁹ e alla sua «*langue de lumière, de chaleur, de liberté*» (Brincourt 1997: 203). L'arrivo in questo mondo affascinante, tuttavia, per lo scrittore, non è stato privo di sofferenza come dimostrano alcuni problemi da lui affrontati: il periodo vissuto al cimitero Père-Lachaise, il rifiuto della concessione della nazionalità francese e, inoltre, la diffidenza degli editori nei confronti di un russo che scriveva in una lingua che non era la sua. Nonostante questi primi momenti di sconforto, la Francia sognata è descritta da Makine, soprattutto nei primi romanzi, con tratti distintivi e opposti rispetto ad una Russia tenebrosa, che resta pur sempre il suo paese natale. Infatti, in un incontro del 2002 ad Aosta, lo scrittore rispondeva così alla domanda sulla sua identità russa:

Le russe m'appartient et j'appartiens à cet univers russe linguistique, à l'écriture, la sonorité de cette langue, l'histoire de cette langue et là c'est indéracinable. Je pourrais ne pas parler pendant des années cette langue-là, mais je la garderais dans sa vision. [...] Vous continuez à parler français, italien ou allemand, mais vos structures de base, elles ressortent quelque part, elles ressortent en subissant une métamorphose compliquée, parfois pas du tout consciente (Russo 2001-2002: 293).

La Russia, terra sconvolta dal crollo del sistema totalitario, nonostante sia stata abbandonata dallo scrittore, risiede nel suo cuore, nella sua memoria e nella sua scrittura. Le due lingue e le due culture, alle quali Makine appartiene sin dall'infanzia, lo collocano, quindi, *entre-deux*, condizione che riesce ad essere accettata grazie alla scrittura, «*troisième naissance*», in cui i due

Gabriel Osmonde (2011), pseudonimo di Makine, al quale si accennerà più avanti.

⁹ Nelle ultime interviste rilasciate da Makine si parla di una vicina di origini francesi e non di una nonna.

mondi di appartenenza possono conciliarsi per aspirare ad un'abolizione delle frontiere e ad una libertà creativa. Questa doppia appartenenza è espressa sin dalle prime opere, nelle quali le frontiere sono attraversate con l'immaginazione e la fantasia, in modo da sfuggire alla pesantezza dello spazio russo, che invece assume dei connotati reali.

In uno dei primi romanzi, *Au temps du fleuve amour* (1996), che ha per protagonisti degli adolescenti che vivono in un villaggio chiuso al mondo esterno, il fiume Amour è metafora di una frontiera-ponte che divide e separa «la Moscovie barbare» (Makine 1996: 20) dall'Occidente «fabuleux» (Makine 1996: 22). Molti sono i riferimenti alla cortina di ferro tra Russia ed Europa, che funge da limite per questi giovani puri e incontaminati, desiderosi di evadere alla ricerca della felicità, al di là della Russia immensa e sconfinata il cui freddo «semblait ne pas connaître de limites» (Makine 1996: 22). Il contatto di questi ragazzi russi con il mondo occidentale diventa sempre più intenso con la visione dei film francesi, che li conducono verso un nuovo modo di vedere il mondo e li aiutano ad affermare una propria identità. Divenendo più consapevoli di se stessi, avvertono così l'utilità di una seconda cultura, che non provoca, per loro, tormento, costrizione o un vivere *entre-deux*, ma si trasforma in un mezzo di formazione e rinascita. Il reale attraversamento della frontiera e l'esperienza di una Francia tangibile iniziano a prendere forma soprattutto ne *Le testament français* (1997). Il protagonista russo, Aliocha, è iniziato da bambino alla cultura francese grazie ai racconti della nonna Charlotte, personaggio tra due mondi, simbolo di accettazione della doppia appartenenza a due culture. La Francia risplende nella mente del bambino rispetto a una Russia cupa, creando un «dédoublement» immaginario. A poco a poco, questa terra, sconosciuta ma evocata dalla fantasia, allontana il giovane Aliocha dal suo paese d'origine, causando una lacerazione acuta, ma anche esaltante che rende il ragazzo un esiliato nel proprio paese e, allo stesso tempo, lo proietta verso un mondo nuovo. Tuttavia,

con il passare degli anni, il protagonista si rende conto del carattere illusorio di questa Francia fantastica, che non offusca la cruda realtà russa, anzi la rende viva ai suoi occhi, conducendolo in uno stato di forte confusione identitaria. Ormai adulto, però, Aliocha, si rende conto che vivere *entre-deux* permette di «voir et sentir plus intensément que jamais» (Makine 1997: 272) e che solo i sogni e la scrittura diventano gli unici elementi in grado di far sopportare la miseria e l'umiliazione.¹⁰

Altro tema, già affrontato in *Requiem pour l'Est* (2001) e *la Terre et le Ciel de Jacques Dorme* (2003), è quello dell'impossibile ritorno nel proprio paese natale che viene ripreso, in seguito, in uno degli ultimi romanzi di Makine, *La vie d'un homme inconnu* (2009). Il protagonista, Choutov, scrittore russo sull'orlo del fallimento in Francia, decide di ritornare in Russia per ritrovare la sua amata, Iana. Il ritorno non è quello sperato poiché la Russia attuale è un mondo ormai occidentalizzato, in cui la stessa Iana, donna un tempo pura e fragile, è diventata un'arrivista. Choutov è un esiliato nel paese d'accoglienza e anche nella sua terra natale. La condizione di *entre-deux* assume dei nuovi valori di tipo temporale e crea una confusione identitaria tra più mondi: una Francia reale, che rifiuta Choutov e lo ritiene «un marginale» (Makine 2009: 37), e una doppia Russia: quella del passato con i suoi valori di umanesimo, e quella attuale, ormai vittima del capitalismo e refrattaria all'arte. La frontiera russa, attraversata un tempo, non è più la stessa: «Un pays a disparu, les villes ont changé de nom et les visages qui surgissent derrière les adresses ne survivent que dans la mémoire de Choutov» (Makine 2009: 53). Choutov si ritrova così tra due Russie in conflitto e quella Francia che lo considera «un produit atypique» (2009: 12) e «une déflagration incapable de se faire entendre»

¹⁰ Alla fine del romanzo, Makine parla dell'importanza della scrittura come creatrice di un nuovo mondo, in particolare quando afferma: «Je rêvais un livre qui pourrait par sa beauté refaire le monde» (2009: 324).

(2009: 15). L'incontro con l'anziano russo, Volski, *passeur* della cultura russa del passato, permette a Choutov di aprirsi ad un'«Atlantide» russa (Makine 1997: 31), dimenticata e *incon-nue*, e di comprendere che l'arte insegna «à exister ailleurs que dans le monde fabriqué par la mesquine cruauté des hommes» (Makine 2009: 246). Come Volski, Choutov si trova in un esilio interiore, lontano da un mondo che non capisce più l'uomo. Il suo desiderio di ritrovare la Russia del passato è anacronistico, poiché le uniche realtà esistenti sono quelle del presente francese e russo, che lui rifiuta, poiché «dans l'avion, pour la première fois de sa vie, il a l'impression d'aller de nulle part vers nulle part,¹¹ ou plutôt de voyager sans destination véritable» (2009: 260). Tuttavia, il passato russo può rivivere in qualche modo tramite la scrittura e la letteratura. Scrivere significa rappresentare quest'epoca sconosciuta, un'epoca di sofferenza e dolore, ma anche di amore e fratellanza.

Negli ultimi romanzi, la Francia è meno evocata e lo scrittore si concentra sulla dialettica tra le due Russie, quella del passato e quella attuale, nel tentativo di oltrepassare la frontiera temporale che le separa e riportare la Russia del presente agli ideali del passato. Véra, in *La Femme qui attendait* (2004), è una donna pura, piena di speranza, che preferisce abitare nel piccolo villaggio di Mirnoe, sede ancora degli antichi valori genuini, piuttosto che a Leningrado, in cui gli abitanti sono solo delle macchine senza passioni, degli automi in una Russia frenetica e materialista. Questa antitesi tra le due Russie si trova anche negli ultimi due romanzi di Makine, in cui l'«Atlantide» russa diventa la protagonista principale. Il primo romanzo, *Le Livre*

¹¹ L'espressione «nulle part» è presente anche in Kristóf ad indicare l'appartenenza a nessun luogo, il *déracinement* assoluto come si evince da un'intervista della scrittrice: «Je ne me sens bien nulle part» (in Cavicchi 2010). Si veda anche la raccolta di novelle, *C'est égal*, nella quale questa nozione viene ripresa in più parti ed è sempre legata al concetto di viaggio verso «nulle part», in qualche caso associato ad un «ailleurs» imprecisato (Kristóf 2005: 16).

des brèves amours éternelles (2011), ripercorre il periodo dall'epoca sovietica alla caduta del muro di Berlino, un passato che rivive solo tramite un «doux écho» (Makine 2011: 48) e che assume le caratteristiche fantastiche della Francia dei primi romanzi di Makine. L'ultimo romanzo, *Une femme aimée* (2013), invece, racconta la storia di un giovane che vorrebbe creare un film sulla sovrana Caterina di Russia. Oleg Erdmann vive in una Russia contemporanea, definita come «un enfer quotidien» (2013: 19) e attraversa i corridoi dell'appartamento comunitario in cui vive come se fossero delle frontiere-ponte con il passato glorioso di Caterina. In un continuo rinvio alla Russia del XVIII secolo, Oleg cerca di costruire una propria identità, immaginando la vita dell'imperatrice e soprattutto il suo amore per Lanskoï. Sembra che le vite di Caterina e Oleg s'intreccino: Oleg decide di percorrere lo stesso viaggio segreto attraverso l'Europa che Caterina e Lanskoï avevano in progetto di intraprendere nella Russia del Settecento, viaggio metaforico per il protagonista nel proprio passato, un ritorno «dans l'obscurité, dans la boue» (Makine 2013: 224). Questo viaggio all'inizio causa un *dédoublement* (Makine 2013: 304) nell'animo di Oleg, nel quale si oppongono le sue due culture, tedesca e russa. Tuttavia, durante il viaggio, Oleg diventa consapevole che «traverser la Russie, la Pologne, l'Allemagne, la Suisse et se retrouver là, sur cette route éclairée par un soleil d'hiver, se fondre dans le reflet de sa lumière» (Makine 2013: 361) ha cancellato la lacerazione identitaria che lo tormentava sin dalla sua infanzia. Oltrepassare la frontiera è la rivelazione, per Oleg, di un'identità semplice, libera e pienamente accettata, contro una società contemporanea che estrania gli esseri umani persino da loro stessi.

In questa prospettiva c'è una chiara denuncia da parte di Makine nei confronti dell'età contemporanea, che ha perso in tutto il mondo, compresa Francia e Russia, i valori dell'umanesimo del passato. Questa voglia di partire per rinascere ed allontanarsi dalla precarietà attuale sembrano essere le aspirazio-

ni del nostro scrittore, che ormai vede come unica soluzione una terza nascita che possa ridestare l'uomo dalla catastrofe. Makine, ormai deluso sia dalla Francia del presente che dalla Russia moderna, trova rifugio nella letteratura e la scrittura che sono le uniche in grado di indirizzare l'uomo verso un'«alternance» (Makine 2011), un altro modo di vedere il mondo. Il desiderio di Makine di una nuova nascita si riflette nella creazione di un doppio letterario, Gabriel Osmonde. Uno pseudonimo, la cui identità è stata svelata da Makine solo nel 2011 in un'intervista a *Le Figaro* (De Larminat 2011), dopo dieci anni di silenzio. La scrittura di Osmonde è definita da Murielle Lucie Clément «plus métaphysique» (Clément 2011) di quella di Makine e dai temi erotici fino all'ossessione. Due stili e due visioni divergenti, quindi, ma che presentano anche delle relazioni come, per esempio, la figura costante della neve e quella del corpo delle donne. Un doppio che richiama quello di Gary/Ajar¹² e che sembrerebbe sottolineare l'esigenza di ritrovare una nuova identità al di fuori della confusione del mondo. In questa fase di creazione, i due paesi di appartenenza, la Francia e la Russia del passato, non vengono abbandonati dallo scrittore, ma inglobati in una nuova «patria», che possa essere di aiuto all'essere umano nella scelta di una vita sana, lontano dalla frenesia contemporanea perché

the whole world is musical, Makine said, just think of the music of the spheres. But in the world of today where people no longer sing in the fields and feel the rhythm of work, we have lost our sense of rhythm. Therefore many of us are depressed and do not find their place in the world. If we think about the fact that a human life lasts a mere twenty to twenty-five thousand days, we will understand why after the biological and the social birth a third birth is needed: *alternance*, that makes it

¹² Lo scrittore russo Romain Gary (pseudonimo di Roman Kacew) ebbe sempre l'esigenza di assumere nuove identità e creò diversi pseudonimi, come quello di Gary e Ajar, simboli della sua identità scomposta, della sua impossibilità ad accettare un unico «Io».

possible for people not to live their life like a zombie who can be substituted by anyone else. We sleep, we work, we consume – it is in the interest of the system that we should live like that, unthinking, and this existence is served by language. But the language of literature can help liberate us from this totalitarian language (Marcziszowszky 2011).

L'*alternance* sarebbe quindi una rinascita al di là della «prima nascita» biologica (il paese natale), e della «seconda nascita» sociale che, nel caso di Makine, può coincidere con la sua lingua letteraria, il francese (Makine 2011: 125). In questa rinascita, il ruolo dello scrittore consiste nel guidare l'umanità, come un angelo, Gabriel, in totale «osmosi» con il mondo, verso quella fratellanza e quell'amore ormai perduti nell'oscurità del presente.

5. «*Le dernier refuge*»: per una scrittura senza frontiere

La scrittura, quindi, come «*dernier refuge*» (Gary 1980: 27), uno spazio senza frontiere in cui ogni uomo può essere libero di esprimersi, senza appartenere all'una o all'altra frontiera. Grazie alla scrittura, per Kundera e Makine, la frontiera non è sconfitta o senso di perdita, ma è consapevolezza che si può combattere l'esilio esplorando i vantaggi della lingua del paese di arrivo ed «esistere nel mondo». Ágota Kristóf, dal canto suo, vive una frattura insanabile, che la scrittura potrà alleviare, ma che la porterà sempre in una situazione di frammentarietà difficile da riunire, e tuttavia necessaria per continuare ad andare avanti. Kundera ha più volte fatto riferimento all'idea di una «letteratura-mondo» (Vitali 2012) in grado di abolire le frontiere e a come si possa considerare lo scrittore non per le sue origini, ma per la sua rappresentazione dell'universo. Ma è possibile essere degli scrittori *Tout-Monde* e allo stesso tempo oltrepassare indenni le frontiere natali che definiscono una parte di noi stessi? Per Gary Victor, scrittore haitiano, «le travail du créateur est [...] double. Il reste dépositaire de son lieu, témoin de son regard, témoin de sa chair,

témoin de son âme. D'autre part, il est forcément obligé de dépasser son lieu dans sa quête [...] de l'humain, de l'universalité» (Le Bris - Rouaud 2007: 320).

Riferimenti bibliografici

- BACHOLLE, M. (2000), *Un passé contraignant. Double bind et transculturation*, Amsterdam, Rodopi.
- BENEDETTINI, R. (2010), «La trilogia di Ágota Kristóf e gli elementi del mostruoso», *Publifarum. Variations autour d'Ágota Kristóf*, 13, http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=176.
- BRINCOURT, A. (1997), *Langue française, terre d'accueil*, Paris, Editions du Rocher.
- CAVICCHI, E. (2001), *Esilio, cambiamento linguistico e scrittura in alcuni autori francofoni europei contemporanei. Un caso paradigmatico: le favole nere di Ágota Kristóf*, tesi di laurea inedita, Università di Ferrara.
- (2010), «Quelle voix/voie pour raconter des expériences-limites? Quelques réflexions autour de Jorge Semprún, Elie Wiesel, Michel del Castillo et Ágota Kristóf», *Publifarum. Variations autour d'Ágota Kristóf*, 13, http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=189.
- CLÉMENT, M.-L. (2010), *Andreï Makine. Présence de l'absence: une poétique de l'art (photographie, cinéma, musique)*, Paris, Éditions Universitaires Européennes.
- (2011), *Andreï Makine et Gabriel Osmonde: passerelles*, <http://www.aventurelitteraire.com/andreï-makine-et-gabriel-osmonde-passerelles/>.
- DUMONTET, D., ZIPFEL, F. (2008), *Écriture migrante/Migrant Writing*, Hildesheim, Olms Verlag.
- DUVERNOIS, M., FURCI, G. (2012), *Figures de l'exil, géographies du double. Notes sur Ágota Kristóf et Stephen Vizinczey*, Roma, Giulio Perrotte Editore.
- GARNIER, X., WARREN, J.-P. (2012), *Ecrivains francophones en exil à Paris. Entre cosmopolitisme et marginalité*, Paris, Editions Kathala.
- GARY, R. (1980), *La promesse de aube*, Paris, Gallimard.
- GIUSTINI, F. (2009), «Narrativa di frontiera». *Fenomenologie di una forma aperta*, tesi di dottorato inedita, Università di Bologna.
- GORRIS CAMOS, R. (1999a), «Da Sefarad a Zarphath: i fantasmi dell'esilio, da Primo Levi ad Ágota Kristóf», in P. Momigliano Levi e R. Gorris, edd., *Primo Levi testimone e scrittore di storia*, Firenze, La Giuntina, pp. 79-88.

- (1999b), «La trilogie d' Ágota Kristóf ou la frontière du silence et de l'insupportable», *Studi di Letteratura francese*, XXIV, pp. 97-115.
 - (2002), «“Venus d'ailleurs” : Ágota Kristóf et les autres», in M. Majorano, ed., *Le goût du roman*, Bari, Edizioni B. A. Graphis, pp. 198-227.
 - (2010a), «*C'est égal*: fragments d'une identité éclatée, entre fiction et autobiographie à propos des dernières parutions d'Ágota Kristóf», *Publifarum. Variations autour d'Ágota Kristóf*, 13, http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=191.
 - (2010b), «“Renouer avec la mémoire” : histoire et identités dans le roman francophone (del Castillo, Yourcenar, Aquin et les autres)», *Publifarum. Variations autour d'Ágota Kristóf*, 13, http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=196.
 - (2012), «La neige et le lotus ou l'écriture de l'exil», *Publifarum. Venus d'ailleurs. Ecrire l'exil en français*, 17, http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=229.
- HUSTON, N., SEBBAR, L. (1986), *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*, Paris, J'ai lu.
- JOUANNY, R. (2000), *Singularités francophones*, Paris, PUF.
- KRISTÓF, Á. (1986), *Le Grand Cabier*, Paris, Seuil.
- (1988), *La Preuve*, Paris, Seuil.
 - (1991), *Le Troisième Mensonge*, Paris, Seuil.
 - (1995), *Hier*, Paris, Seuil.
 - (2004), *L'Alphabète*, Carouge-Genève, Éditions Zoé.
 - (2005), *C'est égal*, Paris, Seuil.
- KUNDERA, M. (1973), *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard.
- (1979), *Le Livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard.
 - (1984), *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard.
 - (1986), *L'art du roman*, Paris, Gallimard.
 - (1995), *La Lenteur*, Paris, Gallimard.
 - (2003), *L'Ignorance*, Paris, Gallimard.
- LARMINAT, A. DE (2011), «Osmonde sort de l'ombre», *Le Figaro*, <http://www.lefigaro.fr/livres/2011/03/30/03005-20110330ARTFIG00656-osmonde-sort-de-l-ombre.php>.
- LE BRIS, M., ROUAUD, J. (2007), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard.
- MAALOUF, A. (1998), *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset.
- MAKINE, A. (1996), *Au temps du fleuve amour*, Paris, Gallimard.
- (1997), *Le testament français*, Paris, Gallimard.
 - (2001), *Requiem pour l'Est*, Paris, Gallimard.
 - (2003), *La Terre e le Ciel de Jacques Dorme*, Paris, Mercure France.
 - (2004), *La Femme qui attendait*, Paris, Seuil.

- (2006), *Cette France qu'on oublie d'aimer*, Paris, Flammarion.
- (2007), *Le Monde selon Gabriel*, Paris, Editions du Rocher.
- (2009), *La vie d'un homme inconnu*, Paris, Seuil.
- (2011), *Le Livre des brèves amours éternelles*, Paris, Seuil.
- (2013), *Une femme aimée*, Paris, Seuil.
- MARCZISOVSZKY, A. (2011), «A Third Birth», *Hungarian Literature Online*, http://www.hlo.hu/news/a_third_birth.
- NOWICKI, J., MAYAUX, C. (2012), *L'Autre francophonie*, Paris, Champion.
- OSMONDE, G. (2011), *Alternance*, Paris, Pygmalion.
- PANAÏTÉ, O. (2012), *Des Littératures-mondes en français. Écritures singulières, poétiques transfrontalières dans la prose contemporaine*, Amsterdam, Rodopi.
- PARRY, M., SCHEIDHAUER, M. L., WELCH, E. (2004), *Andreï Makine: La Rencontre de l'Est et de l'Ouest*, Paris, L'Harmattan.
- PORRA, V. (2011), *Langue française, langue d'adoption. Une littérature «invitée» entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag.
- RIZEK, M. (2001), *Comment devient-on Kundera?*, Paris, L'Harmattan.
- ROY, C. (1968), «Milan Kundera, Joseph Skvorecky et Antonin Liehm parlent», *Le Monde des livres*, http://www.lemonde.fr/archives/article/1968/11/09/milan-kundera-joseph-skvorecky-et-antonin-liehm-parlent_2486924_1819218.html?xtmc=milan_kundera_joseph_skvorecky_et_antonin_liehm_parlent.
- RUSSO, M. (2002), *Variazioni sul tema dell'esilio: Andreï Makine tra Francia e Russia*, tesi di laurea inedita, Università degli studi di Milano.
- SAID, E. (2001), *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, London, Granta Books.
- SAVARY, Ph. (1995-1996), «Le Troisième Mensonge de Ágota Kristóf», *La Matricole des Anges*, 14, http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=3814.
- TALLON, L. (2002), *Andreï Makine, l'écriture est une vision*, Bruxelles, Hors Press, <http://erato.pagesperso-orange.fr/horspress/makine.htm>.
- VITALI, I. (2003), *Aritmetica dell'emigrazione. Viaggio nella letteratura dell'esilio e nei problemi della comunicazione attraverso l'opera di Milan Kundera*, Torino, L'Harmattan Italia.
- (2012), «L'ailleurs, le chez-soi et le monde: la Weltliteratur de Milan Kundera», *Publiforum. Venus d'ailleurs. Ecrire l'exil en français*, 17, http://publiforum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=210.
- ZANINI, P. (2000), *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Milano, Bruno Mondadori.

«Una metafora della complessità».
Le geografie scomposte di Claudio Magris
tra microcosmi, confini e dualismi identitari

Gennaro Tallini
Università di Verona

1. *«Ogni esistenza ha un fondo complesso e oscuro»*

Soglie, confini e limiti che nella storia influenzano i rapporti tra diverse società e gruppi etnici sono l'idea centrale della produzione di Claudio Magris che si pone come analisi di tali condizioni e come linguaggio interpretativo di ogni distanza, confine e limite che caratterizza l'esistenza dell'individuo:

Ogni esistenza ha un fondo complesso e oscuro, che non può e non deve essere attraversato dai raggi x di una pretesa conoscenza totale. Bisogna vivere con l'altro e amarlo, accettando di non poterlo capire a fondo e di non poter essere capiti a fondo da lui (Magris 2012: CLXIII).

L'appartenere e il non valicare le soglie e i confini che ci dividono dall'altro comportano la necessità di uno sforzo duplice: capire e amare l'altro e convivere con lui, mediando tra le sue regole e le nostre e tra la sua cultura e la nostra. Anzi, in questo caso, osservare il «fondo complesso e oscuro» di ogni esistenza «altra», significa adattare il sé all'altro, coabitare e convivere, intersecare e rispettare (senza contrapposizioni e sopraffazioni) il suo farsi culturale politico e sociale.

La scrittura di Claudio Magris (che si compenetra nella realtà di una Mitteleuropa che non può rinunciare al confronto con il Mediterraneo e i Balcani), costruisce perciò una *geo-storia* della civiltà europea che va oltre conflitti e *limites* (religiosi, culturali e sociali) che hanno contraddistinto la storia del continente sino alla fine del XX secolo. Si scopre così un pelago delineato di microcosmi

raccontati come soglie esistenziali che possono essere superate solo attraverso la comprensione dell'altro e delle sue specificità. Tali fattori, è bene ricordarlo, si determinano anche perché, nella stessa maniera, è la poetica del triestino a essere un pelago di forme e codificazioni della scrittura tra loro intersecanti; non a caso, nell'«Introduzione» scritta per il Meridiano Mondadori dedicato all'autore, Ernestina Pellegrini parla di sopraffazione, contrapposizione o coabitazione delle diverse anime della scrittura: «C'è il germanista, il saggista, il giornalista, il narratore, lo scrittore di teatro, il traduttore, il viaggiatore; qualche immagine viene prima, qualcuna arriva dopo, alcune coabitano, altre si intersecano, altre ancora si contrappongono e tendono nel tempo a sopraffarsi» (in Magris 2012: XI). Si noti che si parla di coabitazione e mai di convivenza, forse proprio perché quest'ultima può essere anche condotta all'interno di barriere invisibili, mentre la coabitazione richiede l'accettazione immediata e senza remore del confronto tra sé e l'altro:

Il titolo del mio libro è *Danubio* e non *Il Danubio*; talvolta non mi è stato facile convincere alcuni editori, nei diversi paesi in cui il libro è stato tradotto, a rinunciare a quell'articolo. Quell'articolo mancante credo sia una definizione del libro. Non è *Il Danubio*, non è un libro sul fiume, sulla geografia e nemmeno sulla storia [...]. *Danubio* è una metafora della complessità, della contraddittoria pluristratificazione dell'identità contemporanea, di ogni identità, perché il Danubio è un fiume che non si identifica soltanto con un popolo, con una cultura, bensì scorre attraverso tanti paesi diversi, tanti popoli, nazioni, culture, lingue, tradizioni, frontiere, sistemi politici e sociali. Nel libro ci sono molti personaggi che non sanno esattamente a quale nazionalità appartengano, che sanno definirsi soltanto per negazione, che sanno soltanto dire ciò che non sono (Magris 2012: 1574-1575).

Ritenere l'articolo *Il* affiancato a *Danubio* colpevole di non poter esprimere completamente la reale essenza del romanzo e anzi, colpevolmente, danneggiarne i fondamenti fino a perdere di vista la totalità significa assegnare al libro stesso una valenza metaforica complessa, mirante a stabilire un punto di forza descrittivo di un'identità, quella danubiana appunto, che è il risultato di non-affrontati e irrisolti problemi identitari, storici, politici, religiosi e sociali.

Le *geografie scomposte* sono, infatti, la dimensione di un'esistenza chiusa, indifferente a ogni altra e non ricomponibile nella propria dimensione se non in precedenza colta e ricollocata nella propria cultura e tradizione e rappresentano per Magris l'incapacità umana di superare la soglia/limite del rapporto con l'altro. Si badi: non è una questione esistenziale/ontologica, ma semplice re-taggio culturale intervenuto nella storia della civiltà europea nel momento in cui la convinzione di essere tale (paradossalmente nel momento in cui massimo è il punto di *Krisis* della fine del XIX secolo), ha trasformato i codici comuni d'identificazione e riconoscimento dell'altro e dell'altrove riducendoli a inascoltata e irragionevole superiorità di razza, cultura e religione.

Persino nella determinazione dei codici identitari comuni e nell'adozione di canoni davvero riconducibili a un'unica realtà in cui la «Madre Donau» si rende parte di ogni *Kultur* condivisa, la separazione e decomposizione delle diverse comunità in *corpora* autolimitati impedisce persino la fissazione dei toponimi, dei segni cioè su cui si costruisce ogni memoria del territorio e la storia di quelle terre:

A Furtwangen, presso una delle sorgenti contestate del Danubio – ognuna delle quali rivendica di essere la vera sorgente, cosa su cui il all'inizio del mio *Danubio* costruisco tutta una storia ironica – adesso c'è un'altra scritta, diretta contro di me, che dice «questa è veramente la sorgente del Danubio. Non è vero, come è stato scritto, che il Danubio nasca da un rubinetto, o da una grondaia o dagli scolli delle case vicine». E io sono abbastanza fiero di aver così modificato, seppur in piccolo, il paesaggio danubiano (Magris 2012: 1576-1577).

L'acqua del fiume, da paradigma del *panta rei*, in un impeto anti-eracleo si trasforma in metafora dell'immobilità che si rende *Krisis* (per citare il ben noto *Dallo Steinhof* di Massimo Cacciari 2005) che spinge l'uomo europeo a porsi in cerca di nuovi codici difensivi della propria *Kultur*. Ogni microcosmo, allora, scudo dalla *Krisis*, diventa, da un lato, un'entità utile solo a se stessa e dall'altro isola in un arcipelago (ancora Cacciari, il cui pensiero sembra essere un punto di riferimento importante

nella filosofia del triestino, non solo come tramite di lettura con la filosofia e l'estetica antiche, ma anche come momento interpretativo irrinunciabile per leggere il Novecento, da Adorno ad Heidegger) che è incapace di superare quella soglia/limite che è il contatto/rapporto con l'altro.

In questo senso, il personaggio Nonna Anka (*Danubio*), riveste tali condizioni: odia i serbi, ma in gioventù ne è stata amante indimenticabile. Il microcosmo Nonna Anka, si riconosce, dunque, in un altro microcosmo, ma rifiuta di accettarlo come parte altra di se stessa.

Il microcosmo, che suo malgrado agisce in un macrocosmo/area geografica crea dei *limites* quasi del tutto invalicabili. È possibile, infatti, codificare nella scrittura di Magris due principi esistenziali: il primo (la soglia) che per sua stessa natura è valicabile in quanto punto di accesso obbligato da e per l'esterno, e l'altro, il *limes* che invece, per sua natura è invalicabile in quanto difeso da *valla et munera*.

I *limites* invalicabili sono religione e nazionalismi, mentre il *vallum* incolmabile è il rifiuto a priori di ogni cultura che non sia la propria. Paradossalmente, l'essere serbo, bosniaco, croato, triestino, tedesco non è predominante se l'appartenere lo si legge in termini di *Kultur*, diventa pericoloso quando esso si propone come Civilizzazione (*Civilisation*) cui tutto è dovuto perché superiore interprete di una data verità. Ancora una volta, Nonna Anka è personaggio emblematico di questa condizione: i serbi sono nemici in funzione di una serie di diversità che neppure lei sa più spiegare né trovare nella propria memoria; amare però un serbo non inficia l'essere bosniaci e viceversa perché avventura di un momento o forse di un sogno inconfessabile (Magris 2012: 1579).¹ In tale contesto, non esistendo so-

¹ Uso i due termini latini per inquadrare in un linguaggio tecnico che renda completamente il pensiero di Magris perché essi danno l'esatta dimensione del limite individuato dall'autore, un confine fisico, munito e difeso su cui le sentinelle

glie, la collocazione tra il proprio mondo e l'altro si contrae scomponendosi in una serie di luoghi mentali in cui esiste solo il sé e non altro. Le geografie scomposte sono, dunque, *in primis*, il bisogno di tenere insieme la propria cultura/religione/memoria all'interno del proprio microcosmo nel momento in cui, nel contatto con l'altro, si cerca di vivere nel proprio mondo senza confrontarsi. Le geografie scomposte sono l'annullamento della soglia e il rafforzamento dei limiti, dei confini e delle barriere; per dirla con Adorno, la propria civilizzazione (intesa nel senso greco-antico del *genos*) non trasforma la *Kultur* in quello che effettivamente dovrebbe essere, cioè un gradino superiore alla civilizzazione, ma la costringe a rimanere un'arma contro ogni forma di contaminazione dall'esterno. Ed è ancora Nonna Anka a rappresentare un fattore sintomatico di tale condizione.

2. Limiti e città: dalla *Kultur* al *genos*

L'idea di limite è riscontrabile poi anche nel ruolo geo-topografico che l'appartenenza evidenzia quando la *Kultur* diventa il segno di un *genos* cittadino: quando cioè il micro-cosmo diventa un luogo-mondo in cui l'esistere dell'individuo ritrova la pro-

stanno impassibili, aspettando l'ineluttabile che mai arriverà come nel *Deserto dei Tartari* di Dino Buzzati. I fossati che difendono la *Kultur* eurocentrica di un'Europa che ha smarrito la propria interculturalità sono ancora una volta i pali, gli steccati su cui si fonda la paura dell'altro e dell'altrove. Ricorro al latino proprio perché il micromondo difensivo romano era fatto, proprio come la scrittura di Claudio Magris, di parole consone, derivate l'una dall'altra e ristrette a un uso esclusivamente descrittivo dell'oggetto *castrum*. Nella stessa maniera, i personaggi di Magris sono caratterizzati da una limitata espressività, fatta di ricordi (brevi, didascalici al limite del *flashback*) e nella stessa maniera lo sono i luoghi, colti sempre nel loro codificarsi come immagine quasi fotografica, bloccata nell'attimo in cui rivelano la propria essenza reale, purgata di ogni contraddizione culturale, sociale e religiosa.

pria essenza, come nel caso delle città simbolo della scrittura di Magris e cioè Vienna, Belgrado, Berlino, Praga, e la stessa Trieste.

La scelta di vivere in geografie scomposte è, dunque, la scelta di chiudersi nel proprio micromondo, coscienti che è preferibile vivere la *Krisis* piuttosto che risolverla.

La Mitteleuropa di Magris risponde a un'Europa che ricerca la propria nuova identità nel confronto tra passato otto-novecentesco, sua eredità storica e il presente e percezione di un futuro immediato in cui invece, questa stessa identità si diluisce in un'Europa aperta, dall'Atlantico agli Urali, in cui le geografie diventano topografie di sentimenti, idee e progetti sedimentati in un passato diverso, spesso inconciliabile con religioni, mondi e culture che hanno fatto del *borderline* un'etichetta esistenziale, che li caratterizza come individui e come etnie *inter partes*. È in particolare qui che innesta il dualismo Ulisse/*Outis* che divide l'individuo Ulisse dal Nessuno che si riconosce nell'altro.

La geografia di Magris, pur imperniata sull'area triestina e balcanica, ma proiettata verso una *Kultur* completamente europea, non può rinunciare all'Adriatico e al confronto con il Sud e l'Est del Mediterraneo. La stessa balcanizzazione, quel processo per cui lo *slavus* è da considerarsi un nemico, in Magris diventa ricchezza che i posteri dell'asburgicità austroungarica di fine Ottocento e del primo ventennio del Novecento non hanno saputo ammodernare e rendere adatta ai tempi nostri.

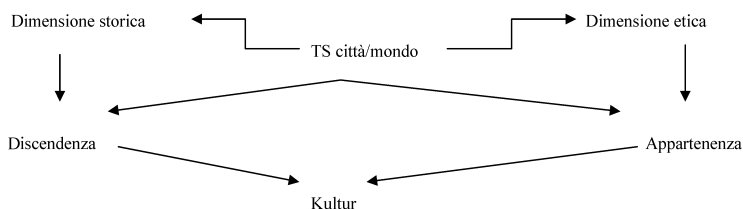
Per Magris la civiltà del Novecento si è fatta scavalcare dal senso del limite, dal muro più o meno fisico di una superiorità ideologica della cultura occidentale e della sua economia che ha schiacciato ogni tentativo di riconciliazione dopo le due guerre mondiali e che non ha saputo avviare alcun tipo d'approccio socio-economico dopo la caduta del muro di Berlino.

Il fuoco della scrittura di Claudio Magris è dunque un luogo fisico e metaforico in cui il limite tra città e mondo è estremamente labile e mobile. Trieste in questo senso è perfetta, non solo perché città natale dello scrittore, ma perché essa stessa,

grazie alla sua storia, si riveste di contenuti e aspetti che vanno interpretati nel senso del *genos* e dell'appartenere.

Il senso del limite, del confine geografico che sdoppia o triplica le geografie scomposte dell'autore (sempre combattuto tra triestinità [dimensione adriatica, balcanica ed austroungarica] e cultura europea, tra l'isola di Cres e le grandi città europee, tra il mare [inesplicabile e inesauribile] e l'Isonzo goriziano) si costruisce proprio in questa interdipendenza tra le forme della propria condizione. Non si può essere triestini senza imparare a dominare questo stimolo vitale. Il mare è il minimo comun denominatore e limite nello stesso tempo, ben lo sapeva Umberto Saba (non a caso autore amatissimo) che trasformò la città in *un'anima mundi* personale e intima.

Trieste è città/mondo, è dimensione storica e cosciente che si fa discendenza ed appartenenza, e nel senso proprio del *genos*, dell'essere–parte–di–qualcosa cui il proprio esistere deve cultura, formazione, lingua–madre e identità.



Il *genos* (da non confondersi con quello greco-antico perché quest'ultimo si origina e trova ogni ragion d'essere nella diversità superiore e culturalmente razzista dell'esser greci rispetto a ogni altra realtà, mentre quello di Magris è una condizione dello spirito che lega l'individuo alla propria realtà e al proprio territorio come *omphalos* non estirpabile) si determina dall'essere parte del tutto (mondo) e del particolare (città) e della loro interazione continua che scinde la dimensione storica (che si mantiene nelle generazioni che vivono quotidianamente il terri-

torio che li ha visti nascere) dalla dimensione etica (propria dell'appartenere come essere nella propria terra).

Vale qui il mito di Medea che depone i propri figli sulla terra considerandoli così nati-dalla-terra e ad essa restituiti dopo la morte. Autoctono è, infatti, il termine più adatto per interpretare l'idea di *genos* che Magris propone e che si struttura meglio in previsione del *nostos* e dell'idea di *umbelicum* che ci lega indissolubilmente ad ogni terra (Tallini 2008: 350-351).

L'altro/gli altri è il confine che l'individuo pone in se stesso in termini culturali, sociali e antropologici e che ogni volta emerge solo se si raffronta il sé dell'altro. Nella *Montagna incantata* di Thomas Mann la malattia è il limite che divide il protagonista dalla realtà e dal quotidiano e in *Danubio* il fiume è il limite fisico che divide non solo la geografia dei luoghi, ma le forme stesse del vivere individuale a discapito di una *Kultur* per la gran parte omogenea.

L'essere parte di un *genos* dunque è, nello stesso tempo, appartenere e discendere e la stessa parola «appartenere» indica l'essere-parte ereditario che si esplica nel momento, non solo della nascita, ma nel momento, tutto particolare, della scoperta proprio dell'essere-parte. Peraltro, l'essere-parte rimanda all'essere partecipe, in quanto identità e identificarsi in una *Kultur*, significa proprio partecipare (poiché inserito in quella stessa parte) ad essa.

In questo senso Trieste è *Kultur* che si fa *Civilisation* attraverso la triplice dimensione della sua anima, costruita sull'acqua e solo in essa capace di muoversi trovando ogni adeguata risposta alla storia e alle sue sollecitazioni. Più che un confine, però, Trieste è soglia da attraversare per accedere a un microcosmo altro in cui il sé si rapporta non come centro/perno dei rapporti instaurati, ma come altro fuoco rispetto all'altro. La curva dei rapporti tra le diverse entità che si fronteggiano studiandosi, infatti, non è univoca, né circolare: essa disegna invece un'ellisse in cui s'inserisce anche la figura dell'autore/osservatore/narratore.

È questo fattore che determina anche la trasformazione della scrittura di Magris in una sorta di diario di viaggio ed è qui, in questo contesto, che sono stati intesi, almeno in Italia, *Danubio* e *Microcosmi*. Niente di più errato, quindi, è considerare come semplice diario di viaggio la scrittura di Magris che invece è tutt'altro, contemplando in essa quell'annullamento momentaneo del passato che ci permette di osservare in maniera più idonea l'altro che è in noi e l'altro che materialmente invece è di fronte:

La nostra memoria è la nostra identità: senza di lei non siamo niente. Per memoria non intendo il passato. Il mio grande amico Biagio Marin, il poeta, diceva che il passato non esiste. Voleva dire che esistono le cose meramente funzionali (cioè che esaurita la loro funzione non esistono più) oppure i valori, le persone, tutto ciò che ha senso e che è sempre presente, che semplicemente è. [...] Naturalmente ogni tanto questo peso della memoria è insostenibile, schiaccia e allora c'è il desiderio [...] di cancellare la memoria, [...] di bruciare o cancellare persino se stesso. C'è l'ossessione di sfuggire all'ossessione della vita (Magris 2012: XIV-XV).

Lo stesso Danubio, a questo punto, diventa qualcosa che si pone, con il suo scorrere, come continuo presente in cui la memoria dell'acqua s'imprime oltre il passato.

3. Genos e nostos

In questo quadro storico/culturale svolgono un ruolo decisivo proprio il senso dell'appartenere e del ritornare. Discendere da qualcuno significa affrontare un viaggio che prima o poi ci riporta all'origine, non a caso il fiume di per sé, annullando Eraclito, dall'alto della femminilità linguistica, ritorna come utero originario alla condizione prima di una vita originaria che non contempla disuguaglianze. La stessa triplice dimensione dell'anima triestina è costruita sull'acqua e solo in essa si muove attraverso un nomadismo randagio che cancella tutti i nomi e i segni che irretiscono l'individuo nel mondo.

La lunga narrazione iniziale sulle fonti del Danubio e l'insi-

stere sulla sua femminilità dimostrano come, più che un semplice scorrere, il fiume nutre, genera e cresce ciò che vive sui suoi argini. Da questa diversità (e contemporaneamente) unità si origina la necessità e importanza della terra e delle acque, a prescindere dal fatto che esse possano essere fiumi, laghi, mari, oceani. L'essere fiume, o meglio – genericamente – acqua, è spesso sinonimo di liquido essenziale, vitale, tanto quanto il liquido amniotico. L'acqua è nutrimento, giova alla crescita e come il Danubio idealizza il dar nutrimento e sostanza alla *Kultur* (anche in un'ottica «disperatamente tedesca» per citare Th. Mann), così anche Trieste è parte di quel destino di triestinità che accomuna l'Adriatico alla Mitteleuropa.

Ma l'Adriatico è anche parte del Mediterraneo e allora la triestinità – forma risolutiva delle anime asburgica e balcanica – si somma all'anima mediterranea, su cui bisognerà interrogarsi in seguito poiché apportatrice di ulteriore *Kultur*. Di questo già Slataper s'era accorto, più di Michelstaedter, quando, inventando la cultura triestina, ne denuncia prima l'inesistenza e poi ne diagnostica la morte e l'assenza.

In comune con l'essenza danubica, Trieste presenta un *mix* adolescenziale e senile privo di maturità, totalmente utopico e disincantato nei confronti della vita vera che conduce all'annullamento del sé (e di un'intera generazione) nel fragore molesto della prima guerra mondiale. È lo spazio storico che si fa spazio di coscienza e comune sentire, nazionale, identitario e culturale. La *Kultur* diviene così una dimensione intrauterina, necessaria all'uomo per crescere complessivamente e per identificarsi nel complesso delle diversità del mondo:

Triestinità – vitalità e malinconia, nostalgia di purezza che si accorge di tutti i compromessi ma anche quando vi indulge non dimentica che sono tali e non se la dà ad intendere. Esigenza adolescente di vita vera, coscienza senile della vita falsa; non resta che la bisboccia all'osteria (Magris 1998: 246, ma è chiarificatrice, sugli stessi temi, anche Beccaria 1997: 7).

Trieste allora, è insieme mitteleuropea, europea, danubiana;

è microcosmica secondo l'ottica culturale della tradizione irredentista e macrocosmo secondo la visione di Slataper; è piccola, centro del mondo ristretto dei sentimenti individuali nelle descrizioni poetiche di Saba, è geniale, immensa e vitale nelle lettere di Joyce; è interculturale, ancora europea culturalmente nelle pagine di Svevo; un ritaglio naturale memorabile in Michelstaedter e poi in Magris. Il Carso, le sabbie semoventi di Grado, le masse anonime di *bisiachi* che nei secoli si sono succeduti dall'Istria al Veneto, i vicoli e le stradine di Saba, il cinema di Joyce, la malattia di Zeno sono tracce della stessa dimensione unitaria della triestinità (Maier 1987 e 1990, Pellegrini 1987: 49-125, Tallini 2008: 348-351):

Da una parte c'è il mare, con l'apertura cosmopolita tipica delle civiltà marine e rivierasche, familiari con il vasto mondo, più a loro agio con la vita; una civiltà libera, anche fisicamente non incappottata. Dall'altra parte c'è l'anima mitteleuropea, la grande cultura triestina continentale, grande laboratorio del disagio e dell'analisi del disagio della civiltà, il mondo che ha elaborato grandiose difese e grandiosi, ossessivi e pericolosi meccanismi di difesa; la civiltà e la cultura di chi va attraverso la vita ben intabarrato nel suo loden, chiuso e difeso (Magris 2001: 135).

Questa condizione/funzione dell'esistenza che si esplica in Zeno e nella propria, caotica autobiografia, la ritroviamo in tutti gli autori amati da Magris e nei suoi personaggi. Questi ultimi sono tutti personaggi/uomo divisi tra l'*animale letterario* di Blei e il fannullone dipinto da Hamsun, tra l'eroe libero da ogni costrizione delle *Considerazioni di un impolitico* di Mann e il «buonannulla» di Eichendorff.

Per superare il senso di disagio di fronte alla civiltà e al presagio della sua autodistruzione, la volontà di non scegliere è l'unico rimedio al perire; così si assiste, spesso inconsapevolmente impotenti, al paradosso di una vita superficialmente attiva, costretta all'azione natural durante, che però non scalfisce lo strato di indifferenza che contraddistingue l'uomo moderno. E guai a far incontrare nello stesso personaggio/uomo i due caratteri inazione e azione: essi, nella loro confusione, si annullereb-

bero portando il personaggio/uomo a scoprire che il rapporto tra la realtà e la sua rappresentazione gioca a favore di quest'ultima, così annullando ogni possibile presa di coscienza e speranza in una vita migliore. Anche il suicidio, scoperta dolorosa di un bilancio negativo delle proprie azioni cui non si può porre rimedio, se non con la morte, diventa il metro su cui si può misurare la necessità dell'esistere dell'uomo moderno nel suo mondo e la necessità della vita nel quotidiano contrasto con esso:

Si vivono come contemporanei eventi accaduti da molti anni o da decenni, e si sentono lontanissimi, definitivamente cancellati, fatti e sentimenti vecchi di un mese. Il tempo si assottiglia, si allunga, si contrae, si riprende in grumi che sembra di toccare con mano o si dissolve come banchi di nebbia che si dirada e svanisce nel nulla; è come se avesse molti binari, che s'intersecano e si divaricano, sui quali esso corre in direzioni differenti e contrarie. Da qualche anno il 1918 si è avvicinato; la fine dell'impero asburgico, già svanita nel passato, è ritornata presente, oggetto di appassionate dispute (Magris 1990: 41, cfr. anche Beccaria 1987: 3).

Così facendo, tutte le forme del mito, caratteristiche di un'epica passata, lasciano il passo a un'epica silente, non più dominata dalla storia e trasformate nella loro essenza. Nasce in questo modo una epica diversa, moderna, non più costretta nei modelli classici e de-funzionalizzata rispetto al mito stesso: soltanto così si libera il passato dai vincoli della necessità.

La de-funzionalizzazione del mito trasferisce all'epica la capacità di rendere possibile la storia, permettendo ai posteri di attualizzarla e interpretarla, non più in un processo diacronico d'irreversibili sequenze temporali, quanto in una disposizione sincronica dei suoi dati che non considera più necessario il *post*, ma il *nunc*. È questa quella contemporaneità del non-contemporaneo che Bloch aveva codificato nel 1932.

I personaggi di Magris vivono dunque un'epoca che, dal punto di vista culturale e politico, è altra rispetto alla contemporaneità delle loro esistenze. Ed è in questa loro particolare condizione che subentra anche la lotta tra spazio geografico,

culturale e politico (o identitario) e sistema-mondo in cui essi agiscono.

Il passato e il presente non sono soltanto categorie del nuovo e del vecchio che si succedono, si accumulano e si sovrappongono continuamente e all'infinito, ma soprattutto sono sintomi del disordine in cui ogni personaggio inconsciamente vive, convinto invece di essere chiuso in un ordine da se stesso costruito e ordinato solo in base alle risposte che il personaggio stesso dà all'ambiente e ai condizionamenti cui è sottoposto in ogni momento ed in ogni nuova situazione degenerante l'ordine costituito. Lo scontro/incontro tra spazio e sistema-mondo è dunque anch'esso epocale, perché caratterizza il tempo, ne identifica i problemi, ne propone risoluzioni o aggiramenti, ne codifica la reale portata nel complesso dei rapporti tra presente e futuro (prossimo e anteriore).

Ogni personaggio, ogni autore trattato, a condizione che abbia in comune con gli altri la matrice mitteleuropea e appartenga storicamente al clima epocale della *Finis Austriae*, vive quello che Hofmannsthal chiamava il dissidio tra vita e forme. Egli, infatti, prediligeva il non-distinto, il limite che stabilisce, più che la separazione, la non-confusione tra vita e forme dell'arte. Proprio come è il clima culturale della Vienna *fin de siècle*, «un tramonto vissuto come aurora», mescolanza contraddittoria di attesa e commiato, «estremo lembo del passato che fa balenare, tra le sue pieghe, il primo annuncio del futuro» (Magris 1984: 33).

Ma il futuro presagito è anche la fine di tutta una civiltà, che si prepara così a rinunciare alle illusioni del passato e a dubitare di avere un futuro. Questo comporta una visione dell'esistenza umana che non mostra soltanto la propria efficace valenza metaforica e universalistica, ma ne identifica anche – concedendole ben più ampio spazio rispetto all'altra – la dotazione individualistica e unilaterale verso l'uomo in sé, che abita il mondo nella sua singola realtà di vita che regge e governa l'ecumene sulla base, non più dei suoi bisogni, bensì delle sue emozioni.

L'uomo moderno vive la desolata tragicità di un'esistenza che non concede spazi di libertà, che ingloba tutta la vita dell'individuo prevedendone ogni più piccola interferenza. Ogni rivoluzione diviene impensabile, ogni atto veramente creativo diviene incomprensibile se è letto alla luce di questo rapporto di sudditanza, ogni vera arte non può esprimersi se non attraverso la negazione del sistema in cui essa è stata pensata e creata. In Ibsen e in Kafka il totalitarismo moderno (autolesionistica simbiosi tra potere e schiavo) è l'unica realtà dell'uomo moderno, uniforme e globale al punto da porsi come sola natura dell'uomo (Magris 1984: 87).

Al pari di Zeno, l'uomo novecentesco fa la stessa cosa: riduce la storia ad azione storica ed esistenziale confondendo – senza rendersene conto – l'azione stessa con la vita e quindi superando il limite fissato da Hofmannsthal. La vita così, diviene un muro e il linguaggio si evidenzia come pura entropia; a sua volta, la vita nella poesia diventa il surrogato della vita stessa, piacevole illusione dell'umano che può essere goduto e amato ma non essere considerato come vero in quanto prova della latitanza della vita vera dalla vecchiaia e dalla inettitudine, simboli questi della condizione umana nella società borghese.

Magris dunque, attraverso Svevo, ritorna a Hofmannsthal e Hamsun, li supera e cerca nel loro superamento l'irrevocabilità della vita, che è anche, come voleva anche Rilke, l'irrevocabilità del linguaggio, autentico arbitrio e violenza imposta alla vita che è invece fluire, svanire, trascolorare delle cose (Magris 1984: 179-191).

Quanto appena esposto è il senso stesso della nostra modernità e della contemporaneità dell'opera di Magris. La necessità di agire e nello stesso tempo di sfuggire all'agire è ciò che contraddistingue il nuovo viaggiatore dal vecchio. L'azione del conoscere e del comprendere (e la terribile forza attrattiva che ogni epoca storica ha avuto sui suoi posteri) per i viaggiatori del passato era senz'altro pari alla necessità di conoscere categorie ben determinate come il bello, la bellezza e conoscenza in sé.

Ogni personaggio è organico al suo territorio, è espressione di quella regione. Ne riconosce le peculiarità in quanto il senso stesso della discendenza e dell'appartenere, del *genos* insomma, fanno sì che il tutto dell'area geografica diventi substrato ideale per lo sviluppo individuale. È dunque ineluttabile il legame che s'instaura tra *topoi* e *figurae*, tra luoghi e anima del personaggio stesso. Narrare l'ambiente e il personaggio che lo circonda, o il farlo raccontare dal personaggio stesso rientra in questa ottica realistica (Tallini 2008: 348-353).

I personaggi dunque, rispecchiano i luoghi e i luoghi riflettono la dimensione più viva della loro quotidianità. A volte, infatti, si narra semplicemente raccontando, ma molto più raramente si può narrare dicendo e mostrando i luoghi e le singole realtà che li compongono confrontandoli con se stessi e rapportando quelle culture a quella del viaggiatore/scrittore; si può essere spessissimo scrittori, ma molto più raramente si può essere narratori di realtà aperte che hanno solo bisogno di essere comprese, non scoperte. In questo consiste la scrittura di Claudio Magris, che ha trasformato il *nostos* in ciò che è di per se stesso pienamente dicibile.

Riferimenti bibliografici

- BECCARIA, G. L. (1987), «Recensione a *Danubio*», *L'indice*, 2, p. 3.
 — (1997), «Recensione a *Microcosmi*», *L'indice*, 5, p. 7.
 CACCIARI, M. (2005), *Dallo Steinhof: prospettive viennesi del primo Novecento*, Milano, Adelphi.
 MAGRIS, C. (1984), *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Milano, Garzanti.
 — (1990), *Danubio*, Milano, Garzanti.
 — (1998), *Microcosmi*, Milano, Garzanti.
 — (2001), «C'è di mezzo il mare», *Nuova Antologia*, 2217, pp. 134-140.
 — (2012), *Opere*, I, a cura di E. Pellegrini, Milano, Mondadori.
 MAIER, B. (1987), *Dimensione Trieste. Nuovi saggi sulla letteratura triestina*, IPL, Milano.

- (1990), *Il gioco dell'alfabeto. Altri saggi triestini*, Gorizia, Istituto di Storia Cultura e Documentazione.
- PELLEGRINI, E. (1987), *La Trieste di carta. Aspetti della letteratura triestina del Novecento*, Bergamo, Lubrica.
- TALLINI, G. (2008), «Letteratura e mito del viaggio in Claudio Magris», *Nuova Antologia*, 2246, pp. 350-351.

El teatro sin fronteras de Alfonso Sastre

Silvia Monti

Università di Verona

Uno de los grandes dramaturgos españoles de la segunda parte del siglo pasado, Alfonso Sastre, a sus 86 años, sigue siendo el escritor más «vilipendiado» de cuantos hay en actividad en España. En los últimos años su malinterpretado «apoyo» a Eta le ha convertido casi en un indeseable, después de haber gozado a partir de los ochenta de cierto reconocimiento en el medio teatral. En realidad Sastre siempre ha sido un dramaturgo conocido quizá más por sus posturas polémicas y revolucionarias que por su obra escrita,¹ un escritor cuya dramaturgia es más apreciada en el extranjero que en su propia patria y más por los críticos académicos que por los profesionales: éstos solo de vez en cuando han tenido la oportunidad de asistir a puestas en escena de sus dramas, entresacados con mucha parsimonia por directores y compañías de su copiosísimo caudal. En efecto más de una tercera parte de su dramaturgia no se ha estrenado. No obstante, no hay duda de que Sastre domina el panorama del teatro español de la segunda mitad del siglo XX con una presencia ineludible y poderosa. Para afirmarlo no hace falta recurrir a lo desmesurado de su obra literaria (que incluye, además del teatro, narrativa, poesía y crítica). Basta con leer cualquier pieza suya para darse cuenta de la importancia de su huella en la producción dramática del siglo pasado, a pesar de que

¹ Una ojeada al monográfico de la revista *República de las letras*, 102, dedicado a Alfonso Sastre en 2007, es suficiente para comprobar cómo los estudios que aparecen allí se centran, con pocas excepciones, más en las posturas ideológicas e intelectuales del autor que en su obra de creación.

no todas tienen el mismo nivel artístico ni resultan logradas del mismo modo. Es que su escritura teatral se caracteriza por una densidad que no tiene parecido con la de otros dramaturgos de la época. No se trata sólo de los temas de sus dramas, por cierto todos o casi todos relacionados con los problemas más candentes y de difícil resolución tanto de la persona como del entorno social, sino de un conjunto de características que hacen de su escritura algo que a menudo sobrepasa los límites de una obra teatral corriente.

Entre estas particularidades de su escritura dramática destaca la de no ceñirse sólo a asuntos típicamente españoles sino que abarca temas y cuestiones de más amplia envergadura, superando las fronteras patrias, ejercicio muy raro en el teatro español de la segunda mitad del siglo XX en general y rarísimo en el de la inmediata posguerra. Este aspecto quizá no resulte evidente a primera vista, pues al leer el teatro de Sastre en su conjunto, se tiene la impresión de que España y los problemas españoles estén siempre en primer término. Quizá sea así. Nadie de hecho puede negar que Sastre sea un escritor profundamente español y además perfectamente enraizado en la tradición literaria de su país, cuyos ecos se perciben con claridad en sus piezas. Es un hecho sin embargo que, debido fundamentalmente a su curiosidad intelectual por un lado y, por otro, a las circunstancias históricas que le ha tocado vivir, las acciones de sus dramas evaden muy a menudo de los confines nacionales.

En cuanto a lo primero, es de sobra conocido el interés del autor madrileño por el teatro extranjero, que traduce o adapta sin cansancio a lo largo de su carrera. Sastre consideraba que la renovación del teatro español podía pasar solo a través de una incorporación en la cartelera del mejor teatro extranjero que no se conocía y no se veía en los escenarios españoles.² En el *Ma-*

² No obstante Sastre defiende a menudo el teatro nacional frente al extranjero «malo». Hablando de la cartelera de los Teatros Nacionales, escribe que se pre-

nifiesto del TAS (Teatro de Agitación Social, 1950), en la lista de los textos que los promotores tenían la intención de montar, la mayoría eran extranjeros: en ella figuraban obras de Toller, Sinclair, Sartre, Brecht, O'Neill, Miller, además de una serie de autores franceses y alemanes menos conocidos.³ Bien es verdad que ninguna de estas obras fue autorizada por la censura y, por ende, pudo montarse.⁴ Respecto a su labor de traductor, la lista de los dramas que Sastre tradujo o bien adaptó para los escenarios españoles es muy larga e incluye todo el teatro de Jean Paul Sartre y el de Peter Weiss, además de obras de Strindberg, Ibsen, Lenormand, O'Casey, Oscar Wilde, Langston Hughes, Büchner, Jean Ray, Brecht y Pirandello.

Por otro lado, las circunstancias históricas y en concreto la dictadura franquista, con su siempre vigilante aunque miope censura, contribuyeron al desplazamiento de muchas acciones de los dramas sastrianos fuera de las fronteras del país, para evitar cualquier referencia directa a España y a su historia. Huelga decir que esta estratagema no le valió al autor, que no pudo esquivar las reiteradas prohibiciones de sus textos, tanto que desde la mitad de los sesenta decidió dejar de preocuparse por la censura y dedicarse a escribir a su aire, prescindiendo de las posibles o imposibles autorizaciones. Es más: si antes cuidaba que las alusiones a la actualidad española no fueran demasiado transparentes, ahora no tiene reparo en incluir las adrede también en obras como *Guillermo Tell tiene los ojos*

fiere «el teatro extranjero al teatro español y asimismo tanto unos como otros prefieren el teatro extranjero malo al teatro extranjero bueno» (Sastre 1950: s.p.).

³ El *Manifiesto*, redactado junto a José María de Quinto, se publicó en *La Hora* en octubre de 1950. Reproducido muchas veces, se puede leer en Sastre 1964: 97-100.

⁴ En realidad el TAS se disolvió enseguida a raíz de la prohibición de las dos primeras obras presentadas a la censura: *Hinkemann* de Ernst Toller e *Strife* de John Galsworthy. Cf. Sastre, «El Tas por última vez», publicado en *La Hora* en 1950 y reproducido en Sastre 1964: 81-82.

tristes o *La sangre y la ceniza*, que se desarrollan en otros lugares y otras épocas y en las que resultan especialmente y deliberadamente incongruas.

Volviendo en cambio a los dramas anteriores, escritos teniendo en cuenta la censura, en *La mordaza* (1953-54),⁵ por ejemplo, cuya ambientación no se especifica, nos encontramos con claras alusiones a un régimen dictatorial, aunque en el drama el despotismo está encarnado en un padre despreciable, que domina a toda su familia y que nos recuerda la muy española Bernarda Alba (Di Pastena 2005: 131-146). El protagonista, no obstante, tiene el nombre exótico e improbable de Isaías Krappo y el policía que lleva la investigación es un, a su vez inverosímil, comisario Roch. Al mismo tiempo los antecedentes de la acción se refieren a represalias acaecidas durante la resistencia contra una ocupación extranjera, aunque no hace falta mucha imaginación para relacionarlos con episodios que pudieran haber ocurrido durante la guerra civil. Sin embargo, no hay duda de que, al colocar la acción fuera de España, su autor consigue ensanchar el alcance del tema que plantea, dándole un valor más generalizado y universal.

De esta mezcla del intento de huir de las garras de la censura y del interés por lo que ocurre también fuera de las fronteras nacionales, surge un drama como *En la red*, escrito en 1959.⁶ En él se plantea la condición de un grupo de clandestinos implicados en la lucha de liberación de Argelia, aunque nunca se nombra de forma explícita el país en que se desarrolla la acción. El drama, después del estreno madrileño, fue prohibido en provincias, pero se representó en Cuba, en la DDR y en Moscú. En

⁵ Escrito entre noviembre de 1953 y febrero de 1954, el drama se estrenó en Madrid en el Teatro Reina Victoria el 17.9.1954 y se publicó en Sastre 1955b.

⁶ El drama se estrenó en Madrid el 8.3.1961 en el Teatro Recoletos por el Grupo de Teatro Realista (GTR) con dirección de Juan Antonio Bardem y se publicó en *Primer Acto* en mayo del mismo año (Sastre 1961: 19-39).

esta última ciudad lució el título de *Madrid no duerme de noche*, situando su acción en Madrid: «Como hubiera sido mi deseo» – comenta el autor en una nota muchos años más tarde (Sastre 1994: 5), aludiendo una vez más a las circunstancias que hacen que el suyo sea un teatro mucho más cosmopolita de lo que él mismo hubiera deseado. Por otra parte, como se sabe, años más tarde Sastre volvió a utilizar la situación de *En la red*, trasladándola al País Vasco, en *Askatasuna!* (1971), drama escrito para la televisión sueca, que lo emitió el año siguiente.⁷

De las acciones de los más de setenta dramas escritos por Sastre, una buena parte, quizá la mayoría, transcurre fuera de España, aunque la crítica se ha fijado poco en este detalle. Y no sólo actúan en sus respectivas patrias los protagonistas extranjeros como Guillermo Tell, Immanuel Kant o Edgard Allan Poe, sino que muchas otras historias, que podían haber ocurrido en España, se sitúan en el extranjero o tienen de toda forma escenarios internacionales. Es el caso por ejemplo de *Ana Kleiber* (1955),⁸ que empieza y termina en Barcelona, pero cuyos protagonistas los vemos también en París y Berlín, lo que le permite a Sastre incluir en esta obra el tema del nazismo. O de *La sangre de Dios*, también de 1955, drama escrito como homenaje a Kierkegaard, que se desarrolla en «un viejo chalet en las afueras de una ciudad del Norte de Europa» (Sastre 1966: 226). O bien de *Asalto nocturno* (1958-59),⁹ ambientado en un barrio de Nueva York. Este drama se presenta como una investigación criminal de una serie de asesinatos de tipo mafioso – de hecho los antecedentes están situados en una isla del Mediterráneo, una reconocible Sicilia –, pero resulta ser más

⁷ Fue publicado tan sólo en 1993 (Sastre 1993: 9-71).

⁸ Escrito en 1955 y publicado en la revista *Ateneo* el mismo año (Sastre 1955a), fue estrenado en Atenas en 1960.

⁹ Publicado en Sastre 1964: 197-250, se estrenó en Barcelona por el TEU de la Facultad de Derecho en diciembre de 1965; anteriormente había sido emitido por la Radio italiana (12.2.1965).

bien un alegado en contra de la guerra y a favor de la paz. Incluso me parece significativo citar un caso como el de *Oficios de tinieblas* (1960-62),¹⁰ ambientado en Madrid, capital de un país que vive bajo una dictadura cerrada al exterior, pero donde se cruzan refugiados fascistas de medio mundo, dirigentes del OAS y cubanos huidos de la revolución castrista; por consiguiente nos encontramos ante un texto que se ensancha allende las fronteras, pues en él la política internacional está en primer término, con sus múltiples referencias a guerras, guerrillas y revoluciones de la época.

Por supuesto no es mi intención hacer aquí una lista de las «location» más o menos exóticas de los dramas de nuestro autor, sino subrayar una vez más cómo su teatro no se ciñe a los horizontes cerrados de su país, como en general era costumbre de los demás dramaturgos de la época. A Sastre siempre le ha interesado lanzar su mirada más allá de las fronteras y ha sido recompensado con una notable notoriedad en el extranjero, donde en muchas ocasiones se han estrenado y publicado sus obras prohibidas en España.

Es el caso del drama que quiero comentar aquí como especialmente paradigmático de su «internacionalismo»: *M.S.V. o La sangre y la ceniza*. Concluido, después de una larga gestación, en 1965 y prohibido por largo tiempo por la censura, vio la luz por primera vez dos años más tarde en la traducción italiana de Maria Luisa Aguirre D'Amico para la editorial Feltrinelli (Sastre 1967b), a la que siguió la francesa en 1974 (Sastre 1974); en cambio se tuvo que esperar la muerte del dictador para que la obra se publicase en España, donde apareció en 1976, editada por la revista *Pipirijaina* (Sastre 1976). Al año siguiente tuvo lugar el estreno, en una versión reducida, en la Sala Villarroel de Barcelona, a cargo del colectivo independiente

¹⁰ Publicado en Sastre 1967a, estrenado en Madrid el mismo año.

«El Búho», con la dirección de Juan Margallo. La noche del estreno estalló un artefacto explosivo en el teatro, por suerte sin mayores consecuencias, de modo que la representación no tuvo que suspenderse.

El protagonista de esta obra, que se esconde detrás de las iniciales del título, es Miguel Servet de Villanueva, conocido médico y humanista, ajusticiado por herético en Ginebra por los calvinistas en 1553 a sus 42 años de edad.¹¹ Un personaje histórico que fascina a Sastre, quien le dedica además de este drama, una biografía, *Flores rojas para Miguel Servet*, que sí se llega a publicar en España en 1967, cuando todavía estaba en vida el dictador (Sastre 1967c).¹² Es curioso cómo la narración de la vida de Miguel Servet pudo pasar a través de las mallas de la censura, puesto que en ella se cuentan las mismas hazañas del médico aragonés que aparecen en la obra teatral, sin escatimar la ilustración de sus ideas religiosas y científicas. Es verdad que el autor en este caso parece disociarse y hasta condenar las especulaciones heterodoxas de Servet, pero está clarísimo que lo hace a través de un procedimiento antifrástico, con una ironía que evidentemente pasó por completo desapercibida a los censores.

Considero *La sangre y la ceniza* una de las obras más logradas de Sastre,¹³ la obra de un autor que ha alcanzado una gran

¹¹ La bibliografía sobre la vida y el pensamiento de Miguel Servet es enorme. Me limito a señalar, a parte de los pioneros estudios de Menéndez y Pelayo (1877: III, 331-387), la fundamental biografía de Ronald Bainton (1953), que ha sido traducida a muchos idiomas entre los cuales el castellano; como prueba de la vigencia de esta obra pueden verse la reediciones actualizadas de 2005 y 2011 y la traducción italiana que salió, con una puntual puesta al día de la bibliografía, en 2012; remito también al sitio del Instituto Sijenense Miguel Servet, www.miguelservet.org.

¹² La obra estaba terminada, según indica el autor en el colofón, a finales de noviembre de 1964.

¹³ Entre los comentarios a esta obra, el más completo sigue siendo la «Introducción» de Magda Ruggeri Marchetti en su edición de la obra (Sastre 1979: 59-

madurez expresiva, después de haber recorrido un largo camino, si bien le quedaban todavía muchísimos años y muchísimas obras maestras por escribir. Es la mejor ejemplificación de la que el dramaturgo ha venido llamando «tragedia compleja», esto es, una actualización de la tragedia clásica que pueda reflejar y apreciarse en nuestros tiempos. Teniendo en cuenta la «anti-tragedia» brechtiana y el «esperpento», Sastre se propone unir lo «irrisorio» a lo trágico con una aparente incongruencia, cuya finalidad es turbar y trastornar al espectador. En la reacción del espectador – resume Magda Ruggeri Marchetti – «debe tener lugar una conexión entre distanciamiento e identificación, efecto que Sastre define como “estética del boomerang”» (1979: 36-37). De hecho Servet, quemado vivo por no retractar sus ideas, nos es presentado como «héroe irrisorio», con sus debilidades físicas (cojea) y hasta morales (muestra ingenuidad y altivez al mismo tiempo y tiene miedo frente al suplicio). Pero justo en su retrato de hombre común y por lo visto desdichado, resalta su grandeza y la importancia simbólica de su sacrificio.

La obra, bajo una pátina de fina ironía y un lenguaje que mezcla expresiones de cortesía de la época a anacronismos léxicos como palabras malsonantes actuales, es un testimonio en contra de las persecuciones ideológicas, en contra de los encarcelamientos, las torturas y los asesinatos amparados bajo pretextos religiosos, un alegato a favor de la libertad de imprenta y de pensamiento. Servet muere de un modo horrible, teniendo miedo y horror a su suplicio, pero no se retracta. La suya no es una muerte heroica: no logra estar de pie, se cae al suelo y la operación de atarle al poste con cadenas va a durar mucho tiempo por las condiciones penosas del condenado. Las crónicas del tiempo cuentan que dio gritos espantosos. Hay quien sostiene que el suplicio duró dos horas, por el viento con-

95). Sin embargo me gusta señalar un pormenorizado análisis del comienzo del drama realizado por Vladimir García Morales (2007).

trario y la humedad de la leña (Sastre 1979: 292 n. 65). Sastre aprovecha estas circunstancias para aligerar el final trágico, introduciendo notas irónicas si no de humor negro, como esta exclamación del verdugo: «¡Es el viento! ¡Sopla de otro lado y aparta el fuego; no le prende bien! Además la leña está un poquito húmeda por esa lluvia de la noche!», a la que responde Miguel: «¡Cabrones! ¡Cabrones! ¿Con todo lo que me habéis robado y no habéis tenido para leña?»; pero sobre todo hace que en el momento culminante de esta escena de horror se oiga una voz por los altavoces: «¡Corten! ¡Corten! ¡Ya es suficiente! ¡Corten! ¡Retírense todos los actores de escena! Vamos al epílogo» (Sastre 1979: 291). Esta intervención metateatral *en off* produce un poderoso efecto de distanciamiento en el espectador que ahora puede reflexionar más fríamente sobre el valor del sacrificio de Servet, junto a Sebastián de Castellión,¹⁴ personaje histórico que habla al público en el epílogo.

La obra está dividida en diferentes cuadros, reunidos en tres partes precedidas de un prólogo y seguidas por el epílogo. Cada uno de los cuadros reproduce una etapa de las peregrinaciones de Servet por Europa en los últimos años de su corta, pero intensa vida. Nos encontramos pues en Lyon, en Viena del Delinado y en Ginebra.

Nacido en Aragón de una familia acomodada de antigua ascendencia judía, Miguel abandona España a los catorce años para estudiar en París con Juan de Quintana, quien, al ser nombrado confesor de Carlos V, lo lleva consigo a Italia. Después de la dieta de Augsburgo, va a Basilea, entrando en contacto con los reformadores protestantes, con cuyas ideas sin embargo no comulga, y de allí a Estrasburgo, donde escribe *De Trinitatis erro-*

¹⁴ Sébastien Castellion, teólogo reformista francés, a su vez expatriado, primero cercano y luego opositor de Calvino, es el autor del panfleto *De haereticis an sint persequendi* (1554), citado a continuación, compilación de escritos en contra de la intolerancia religiosa dirigido a Calvino a raíz de la ejecución de Servet.

ribus, publicado en Hagenau. El libro fue prohibido en todo el imperio y condenado también por las distintas iglesias reformadas. La misma suerte le tocó a *Dialogorum Trinitatis* del año siguiente. En ambas obras se declaraba en contra del dogma de la trinidad. Perseguido por la Inquisición española y la de Tolosa, Servet se ve forzado a cambiar de nombre, asumiendo el de Miguel de Villanueva y a volver a París, donde estudia medicina y matemáticas. Obligado a dejar París, se refugia por un tiempo en Lyon donde colabora con los editores Trechsel y Frellon, preparando una nueva traducción al latín de la *Geografía* de Tolomeo. De allí vuelve a París para reemprender los estudios médicos. A raíz de una acusación de practicar la astrología, tiene que dejar París y volver a Lyon, para luego establecerse en Viena del Delfinado, donde ejerce durante unos años la profesión médica. Aquí escribe *Christianismi Restitutio*, publicada sin autorización en 1552, que, además de negar el dogma de la trinidad y confirmar las demás ideas ya expresada anteriormente (por ejemplo la negación del bautismo a los recién nacidos), incluye una novedosa descripción de la circulación pulmonar de la sangre según sus estudios parisinos. Calvino, a quien Servet había mandado su *Restitutio*, y con quien había mantenido una correspondencia que terminó en una violenta enemistad, lo hace denunciar en Viena. Miguel es detenido por el Santo Oficio, pero logra evadirse y, condenado a la hoguera, es ejecutado en efígie. Después de unos meses reaparece en Ginebra bajo falso nombre, con la intención de cruzar el lago y dirigirse a Italia con destino a Nápoles. Al ser reconocido, es denunciado, detenido y juzgado por el Consejo de aquella ciudad, donde se había impuesto la implacable teocracia de Calvino. Servet, a quien no le fue concedido un defensor, alega en varias cartas dirigidas al Consejo que sus divergencias en asuntos religiosos no pueden ser juzgadas como materia criminal. Sin embargo, después de consultarse con las iglesias reformadas de Zúrich, Basilea, Berna y Schaffhausen, el Consejo le condena a la hoguera y la sentencia es ejecutada el día 27 de octubre de 1553.

La de Miguel Servet es pues una vida de exiliado perenne, la de un científico y humanista dotado de gran inteligencia y curiosidad intelectual que no se conforma con dedicarse a sus estudios, apartado del mundo, sino que quiere llevar adelante sus ideas pase lo que pase, lo que le convierte en un intelectual comprometido con su tiempo y la sociedad que le rodea, y no es de extrañar que su figura pudiera fascinar a un autor como Sastre. Es evidente que, salvando las distancias, hay una afinidad biográfica entre los dos y que el autor contemporáneo no escatima su simpatía por el del siglo XVI.

Servet viaja incesantemente, habla muchos idiomas, mantiene correspondencia con científicos y teólogos católicos y reformados de media Europa, admira a Erasmo que, sin embargo, se niega a encontrarle. Tanto en medicina como en materia religiosa no se conforma con los dogmas establecidos por la tradición, quiere experimentar y ver con sus propios ojos. En el texto de Sastre, al inquisidor Ory que en Viena le acusa de «¡Destructor de templos!, ¡pisoteador de hisopos!, ¡derramador de agua bendita!», contesta: «Nunca hice tal cosa, ni destruir, ni pisar, ni derramar – Misenor – sino pensar, luchar, huir. Esa es mi vida» (216-217).¹⁵ Y en la escena que precede su llegada a Ginebra, le oímos decir: «Ando desde muy joven fuera de mi patria y el exilio es precisamente lo que yo más conozco de la vida» (222).

La obra de Sastre, cuyos interesantísimos componentes dramáticos no puedo analizar aquí por falta de tiempo, nos restituye con acierto la imagen de este hombre fugitivo, acostumbrado a medirse no sólo con los límites intelectuales, sino también con las fronteras físicas que tiene que cruzar incesantemente, pero que también a veces sirven para ampararle de las persecuciones. El protagonista del drama sastreano resulta ser

¹⁵ Cito por Sastre 1979, indicando entre paréntesis en el texto el número de página.

especialmente representativo de aquella extraordinaria época que fue la primera parte del siglo XVI, tan llena de fermentos intelectuales que anuncian la modernidad, pero también estragada por las guerras que asolan sin interrupción los países europeos. Mientras los humanistas, con sus frecuentes desplazamientos a los distintos centros de estudio y los intensos intercambios epistolares que mantienen entre sí, están construyendo una invisible pero poderosa red intelectual, un densísimo entramado de relaciones culturales que los une, las autoridades políticas y religiosas parecen empeñadas en destruir, devastar, perseguir y finalmente alzar barreras entre los ciudadanos. Las ideas de libertad intelectual y de tolerancia ideológica y religiosa tardarán todavía mucho en imponerse, pero nosotros sabemos que el sacrificio de este Quijote trágico, este español siempre peregrinando fuera de España, no fue inútil: su suplicio desató un coro de protestas recogidas por el teólogo francés Sébastien Castellion en su panfleto *De haereticis an sint persequendi* (1554), considerado el primer texto contra la intolerancia religiosa, arquetipo de una serie de obras que, cruzando siglos y fronteras, lograrán abrir un camino cada vez más ancho, aunque todavía estamos muy lejos de poder considerar destruida para siempre de nuestro mundo esta plaga. Por eso una obra como ésta de Sastre, inspirada en el lema del mismo Castellion «matar a un hombre para defender una doctrina, no es defender una doctrina, es matar a un hombre» (293), tendría que ser vista, leída, estudiada, para qué, como dice el autor, «dejemos las cosas en su sitio, no como estaban».¹⁶

¹⁶ Esta frase figura como epígrafe de la obra y la repite al final Castellion (Sastre 1979: 136 y 294).

Referencias bibliográficas

- BAINTON, R. (1953), *Hunted Heretic: The Life and Death of Michael Servetus 1511-1553*, Boston, The Beacon Press; reed. a cargo de Peter Hughes con introducción de Ángel Alcalá, Providence, Blackstone Editions, 2005, reimpresso en 2011; trad. it., *Vita e morte di Michele Serveto 1511-1553*, introducción de Adriano Prosperi, trad. de Alessandra Schiavinato, Roma, Fazi, 2012.
- DI PASTENA, E. (2005), «Echi dell'ultimo Lorca ne *La mordaza* di Alfonso Sastre», *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 8, pp. 131-146.
- GARCÍA MORALES, V. (2007), «Alfonso Sastre: la poética de la resistencia», *República de las letras*, 102 (monográfico dedicado a Alfonso Sastre), pp. 50-58.
- MENÉDEZ Y PELAYO, M. (1877), *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Librería católica de San José.
- RUGGERI MARCHETTI, M. (1979), «Introducción» a A. Sastre, *La sangre y la ceniza; Crónicas romanas*, ed. de Marta Ruggeri Marchetti, Madrid, Cátedra, pp. 11-134.
- SASTRE, A. (1950), «Jardiel Poncela con nosotros», *La Hora*, 55, mayo, s.p.
- (1955a), «Ana Kleiber», *Ateneo*, 15 de abril, pp. 17-24, y 1 de mayo, pp. 17-18.
- (1955b), *La mordaza*, Madrid, Escelicer.
- (1961), «En la red», *Primer Acto*, 23, mayo 1961, pp. 19-39.
- (1964), *Cargamento de sueños, Prólogo patético, Asalto nocturno*, Madrid, Taurus, pp. 97-100.
- (1966), *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer.
- (1967a), *Obras completas*, prólogo de Domingo Pérez Minik, Madrid, Aguilar.
- (1967b), *Il sangue e la cenere* [M.S.V. o *La sangre y la ceniza*], trad. de Maria Luisa Aguirre D'Amico, Milano, Feltrinelli.
- (1967c), *Flores rojas para Miguel Servet*, Madrid, Rivadeneyra.
- (1974), *Théâtre complet*, trad. y ed. de Claude Schrotzenberger, Lausana, La cité.
- (1976), *M.S.V. o La sangre y la ceniza, Pipirijaina*, Textos n. 1, Madrid, octubre.
- (1979), *La sangre y la ceniza; Crónicas romanas*, ed. de Marta Ruggeri Marchetti, Madrid, Cátedra.
- (1993), *Cuatro dramas vascos*, Hondarribia, Hiru.
- (1994), «Nota para esta edición», en A. Sastre, *En la red*, Hondarribia, Hiru, pp. 5-6.

«Yo soy de Destierrolandia»: Fernando Arrabal y el límite

Paola Bellomi
Università di Verona

*¿Hasta cuándo la calumnia se alzará, indeleble?
¿Hasta cuándo los carroñeros salpicarán
con su propia ignominia a los solitarios?
¿Hasta cuándo la frontera
entre vida privada y dominio público
será «napalmizada»?
¿Hasta cuándo los violadores
del indispensable secreto de nuestras vidas
se cebarán en las letrinas de la historia?
¿Hasta cuándo los exterminadores del matiz
entre la obra y su autor continuarán agarrotando?
¿Hasta cuándo la víctima
será cubierta de escupitajos y clavada en la picota?*
Fernando Arrabal

«¿Procede autorizar esta obra de Arrabal? La pieza no tiene problemas; *¿pero su autor?»* (Muñoz Cáliz 2005: 241, subrayados del censor): con estas preguntas J. E. Aragonés, censor del gobierno franquista, aconsejaba la prohibición de la puesta en escena de *La juventud ilustrada*, una obra del dramaturgo Fernando Arrabal (Melilla, 1932), escrita en París en 1966 y que, como tantas obras de la época, fue rechazada en la significativa fecha de 1968.¹

¹ El drama pertenece a las obras breves, en un único acto, y está protagonizada por cuatro personajes: «Una jovencita – Un jovencito – Una vieja – Un hombre» (Arrabal 2009, las citas que siguen están sacadas de esta edición). La pareja formada por los dos jóvenes reproduce la ambigua relación amorosa que ya una otra pareja arrabaliana, la de Fando y Lis en el homónimo drama de 1955-56.

En el mismo año de redacción del drama, Arrabal aclaraba, desde la tribuna del diario *ABC*, su opinión acerca de la situación de tantos españoles que, como él, se encontraban fuera de su propio país, en exilio, con estas palabras:

Hoy, el medio ambiente tiende a hacernos creer que «el extranjero» ha inventado las fórmulas, «Picasso o Miró son franceses», «Buñuel es mejicano», «Casals u Ochoa son norteamericanos», etcétera. [...] La sociedad española desprecia a sus mejores miembros, o les hace la vida imposible hasta abocarles a la emigración, para, más tarde, reivindicarles... demasiado tarde; cuando ya los laureles internacionales son una garantía suficiente. [...] Yo soy un autor dramático que España desconoce... y con razón, tras diez años de estrenos «jamás» en España se ha representado una obra mía (no hablo de las funcioncitas, únicas, que ha podido dar algún grupo de aficionados). [...] Esta sociedad es, a fuerza de patriotismo cursi, la más antipatriótica que conozco. Y voy a decir lo peor: esta sociedad nos enseña (como un día lo hizo con los mejores de nuestros mayores) que podemos prescindir de España... (Arrabal 1966: 27).²

Con su artículo, Arrabal pone en evidencia algunos puntos fundamentales de su historia personal y profesional, dos esferas que muy a menudo coinciden y se confunden. En 1966, el autor, nacido en 1932 en aquella tierra de confín que es Melilla, en el Protectorado español de Marruecos, llevaba ya diez años fuera de su país. De hecho, Arrabal cruza por primera vez la frontera española en 1954 para asistir, en París, a la puesta en escena de *Madre coraje* de Brecht. En 1955 gana una beca que le permitirá volver a Francia; durante el viaje tiene que internarse en el sanatorio de Bouffemont a causa de la tuberculosis. A partir de entonces, la estancia en el país extranjero se convierte en exilio voluntario, un exilio que, al contrario del de tan-

² En las entrevistas con Alain Schifres, Arrabal será aún más categórico: «Je ne retournerai pas en Espagne jusqu'à ce que le reste du monde et moi-même puissions nous y sentir en sécurité. Je déteste l'Espagne d'aujourd'hui. Et lorsque je m'y rendais, je la détestais encore plus. Je me disais que je n'étais pas Espagnol, mais anti-Espagnol. Je suis de l'anti-Espagne: mais n'est-ce pas une manière comme une autre d'être Espagnol?» (1969: 58).

tos compañeros suyos, nace como una exigencia de libertad artística antes que como respuesta política a la dictadura militar de Franco. La misma enfermedad pulmonar que Arrabal padece al cruzar la frontera entre España y Francia puede ser vista como una metáfora de la imposibilidad de expresarse por falta de aire y de oxígeno.³

Llegado a este punto, el límite que Arrabal sobrepasa no es sólo geográfico, sino también simbólico; la elección de Francia como país de acogida tendrá muchas consecuencias en la vida del dramaturgo, entre éstas la condena ideológica y material por parte del gobierno español por un lado y por el otro, las incomprensiones, hasta llegar a verdaderos enfrentamientos, con los elementos progresistas del país; en cambio, en París encuentra un espacio fértil para su vocación artística y la indispensable libertad para expresarse sin miedo a la censura o a la autocensura.⁴ El paso de la frontera supone para Arrabal también una trayectoria diferente en el camino de construcción de su identidad, ante todo como individuo y, consecuentemente, como artista. París es la capital de la cultura, de las artes, es una encrucijada de ideas, lenguas y personas; allí el autor entra en contacto en 1961 con André Breton y con el grupo surrealista, allí en 1962 funda el Movimiento Pánico, junto con el chi-

³ Lo cual está confirmado por el mismo Arrabal cuando, en una entrevista de 1979 con Ángel Berenguer, explicaba: «En el '55, decido irme. Aquí no podía seguir. Esto me parecía muy estrecho. No había posibilidades. Yo tenía la impresión de que allí no podía hacer lo que sí podía hacer en Francia» (Berenguer 1979: 55).

⁴ Afirma Berta Muñoz Cáliz: «No cabe hablar, pues, de autocensura en el caso de Arrabal, al igual que ocurre con otros autores de su tendencia, pues ni la tuvo en cuenta en su proceso de creación (según testimonio del propio dramaturgo), ni aceptó condición alguna para posibilitar la difusión de sus obras» (2005: 239). De hecho, como recuerda Muñoz Cáliz, Arrabal rechazó la edición de tres dramas suyos que la editorial Primer Acto, bajo la égida de José Monleón, publicó en 1965 con el título *El cementerio de automóviles, Ciugrena, Los dos verdugos*; el motivo del rechazo fue justamente el cambio del significativo título *Guernica* en el encubierto *Ciugrena*.

leno Alejandro Jodorowsky, hijo de emigrantes rusos, y el polaco Roland Topor (los dos procedentes de familias judías). Como ha escrito Albert Chesneau, Arrabal, «comme l'Irlandais Beckett, comme le Roumain Ionesco, il se situe d'entrée à un carrefour d'influences, de langues et de civilisations» (1977: 30).

Al mismo tiempo que Arrabal se hunde en este caldo vital, mezclándose con las nuevas energías que le rodean, comienza un proceso de alejamiento y rechazo de su persona por parte del sistema cultural franquista y de casi total incomunicación con las voces en desacuerdo con el régimen. La condena en España se manifiesta de dos maneras: con el silencio, al que la obra del dramaturgo se relega, y con la autorización a publicar comentarios denigratorios y críticos hacia su persona. Como ha reconstruido Berta Muñoz Cáliz, el primer texto de Arrabal que se presenta a censura, en 1956, es *El triciclo*, escrito entre 1952 y 1953; aunque el drama no sufre cortes y se autoriza para representaciones de cámara (por tanto, para un público reducido), los juicios de los censores son elocuentes; en los informes se leen comentarios como: «obra de un bromista o de un perturbado», «parece escrita por un loco o que se hace tal» (Muñoz Cáliz 2005: 119). Con el dramaturgo ya establecido en París, un número reducido de directores y de compañías españoles sigue intentando presentar el teatro de Arrabal en las tablas ibéricas, pero sin mucho éxito hasta 1969, cuando su obra se prohíbe por completo, negando por tanto cualquier posibilidad de encuentro oficial y legal con el público español. Como ha subrayado el mismo autor, su culpa había sido la de abandonar su tierra de origen, prefiriendo Francia a España para crear y publicar.⁵

⁵ Unos meses antes de la muerte del dictador, Arrabal, desde las páginas de la revista norteamericana *Diacritics*, escribe: «Franco's censorship and its acolytes have often reproached me for living in France and for the fact that I write, pu-

De manera inversamente proporcional a los límites impuestos por la política cultural ibérica, los dramas de Arrabal logran sobrepasar las fronteras europeas y alcanzar los tablados de América, de Australia y hasta de Japón. Al leer las reseñas que salen en los periódicos extranjeros, así como los ensayos académicos que, dentro y fuera de Europa, empiezan a dedicársele, lo que salta a la vista es la confusión o la dificultad de encasillar a este autor, aun antes que su obra, y no sólo dentro de un movimiento o corriente literaria, sino también dentro de un límite geográfico que, muy a menudo, sirve para describir, de manera sumaria, a los habitantes de un país. El pasaje de un lugar a otro se traduce, en la producción artística de este autor, en la exacerbación de sus fantasmas biográficos, a través de una estética que, al comienzo, comparte muchos parecidos con la del Teatro del Absurdo, hasta llegar a los excesos pánico-surrealistas de las ceremonias teatrales que caracterizan su producción de los años sesenta. Como ha afirmado Francisco Torres Monreal, el cambio geográfico acaba por coincidir también con un cambio estético; a Arrabal, escribe Torres Monreal, «Francia permite la escritura sin las censuras éticas y estéticas que preconizaron los suprarrealistas. Francia le permitirá el ejercicio libre de su escritura vanguardista» (2005: 162). Una escritura que, como ha puesto en evidencia la crítica en muchas

blish, and produce in Paris. Those of us who have preferred exile over a muzzle are legion – among them Picasso, Alberti, Casals, and a countless number of anonymous souls. [...] But today I am able to speak with a great deal of hope: the day is not distant when the Spanish people can overthrow the Franco dictatorship. A Spain in which playwrights will not have to choose between prison and exile! A Spain in which my children, now five and two years old, will cease to be bastards, as the authorities have declared them because, in accordance with my beliefs, I did not marry within the Catholic church. A Spain that will not longer be living in the aftermath of the Inquisition and in which harmony among all of us will flourish at last. That is what I wish for us, my friends, and I know you will be the first to applaud when Spain has cast off her chains [April, 6, 1975]» (Arrabal 1975: 61).

ocasiones, no puede prescindir de la biografía de su autor. En 1978, Peter Podol escribía:

The inseparability of life and theater becomes a living reality in the presence of the dramatist. [...] Arrabal's early theater serves as a forum through which he can externalize and hopefully resolve his innermost psychological traumas. Some of his plays derive their basic structure from the building and releasing of psychic tension, a device which confirms their therapeutic nature. This component, often dominant in the early plays, encourages a biographical and psychological approach by the critic (1978: 22, 26).

Para quienes conocen la historia personal de Arrabal (me refiero, por ejemplo, al trauma de la pérdida del padre, un teniente republicano, condenado a muerte por los franquistas y encerrado en un manicomio hasta su desaparición; o la conflictiva relación con su madre, una mujer con simpatías nacionalistas que prohibió que se hablara de su marido en familia),⁶ es fácil detectar en los diálogos o en las acciones de sus dramas detalles sacados de su vida privada; y aun así, la falta de referentes concretos a su patria o a personajes históricos es casi sistemática en la producción pre-pánica y pánica. Quizá la única obra de este primer periodo en la que la relación con la historia reciente de España es patente es *Guernica* (1959), en la que, como se puede presumir del título, el dramaturgo se enfrenta con la representación de uno de los episodios más cruentos y más simbólicos de la contienda civil.⁷ Pero si se excluye este caso, el teatro de Arrabal está caracterizado por cierta indeterminación cronológico-espacial: los personajes se mueven de un lugar a otro, pasan de una edad a otra, metamorfosean de hombre a mujer, de

⁶ Para una lectura detallada de la biografía de Arrabal, cf. Torres Monreal (2009: 2239-2293).

⁷ Sin embargo, hay que matizar que, aunque se trate de un acontecimiento histórico, al presentarlo en forma dramática, Arrabal salvaguarda su estilo onírico-surrealista, respetando su idea de «théâtre réaliste jusqu'au cauchemar, mais le cauchemar compris» (Schifres 1969: 97).

adultos a niños, de verdugos a víctimas, sin que se ofrezcan muchos detalles acerca de la época o del sitio en los que la acción se desarrolla.

Esta constante se interrumpe en concomitancia con la detención de Arrabal, en 1967, a causa de una dedicatoria al estilo pánico que el autor firma durante la presentación de su novela *Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión* (o sea «Me cago en Dios, en la Patria y en todo lo demás»)⁸. El encarcelamiento dura tan sólo un mes (del 20 de julio al 14 de agosto) y sin embargo éste es un tiempo suficiente para marcar muy profundamente la sensibilidad humana y artística de Arrabal; el acontecimiento motiva el comienzo del ostracismo al que la obra de este autor se someterá en España hasta bien entrada la Transición. Quizá no sea de sobra recordar que el nuevo estado democrático, si por un lado, en 1977 quitó el veto que todavía quedaba pendiente sobre la obra de Arrabal, tan sólo unos meses antes, el 20 de marzo de 1976, José María de Areilza, entonces ministro de Asuntos Exteriores, había declarado a Arrabal, junto con Rafael Alberti, La Pasionaria, Lister, Santiago Carriello y El Campesino, *persona non grata*, negándole, por tanto, la posibilidad de volver a España (Muñoz Cáliz 2005: 459). Y, no obstante la conflictiva relación con la madrastra patria, Arrabal nunca ha renunciado a su nacionalidad española (Torres Monreal 2005: 155).

A la hora de analizar la obra de Arrabal, la cuestión identitaria no es secundaria; no se trata de ofrecer unos meros datos biográficos, más o menos anecdóticos, como contorno, sino de intentar trazar los caminos que llevan a la creación de una obra y a su recepción. En el caso de los autores españoles del exilio, su condición existencial es una parte fundamental en sus reflexiones artísticas; por tanto que su obra, como ha pasado a Arra-

⁸ Para una reconstrucción más detallada del episodio, me permito remitir a mi estudio sobre el teatro político de Arrabal (Bellomi 2012).

bal, se califique de «española» o «francesa» o, más aún, que el escritor se perciba como español, francés, franco-español o francófono puede dar lugar a interpretaciones muy diferente y, a veces, equivocadas por apoyarse en supuestos parciales o incorrectos. Escribe Giorgio Agamben que «è nel linguaggio e attraverso il linguaggio che l'uomo si costituisce come soggetto» (1978: 43); me planteo si esta afirmación es más válida para los que han elegido la palabra como herramienta de trabajo. Entonces, si aceptamos la aserción de Agamben como una premisa fundada, cabe preguntarse qué consecuencias tiene el cambio de un país a otro con un idioma diferente para un autor como Arrabal. Y, además, ¿qué es lo que define la relación entre continente (geográfico) y contenido (artístico)? O, dicho de otra manera, ¿la obra de un autor como Arrabal habría sido la misma al haberse quedado su autor en España? ¿En qué medida un espacio concreto condiciona la fantasía de un creador y la capacidad de comunicar con un público determinado? Las preguntas no son peregrinas porque, por un lado, una de las acusaciones que con más constancia se le ha dirigido a Arrabal es la de la repetida y obsesiva presencia de su biografía en su obra, elección interpretada por una parte de la crítica como una emanación de la megalomanía que afecta a este autor; por otro lado, al tratarse de un escritor que ha dejado su país para mudarse a otro a causa de condicionamientos no sólo de índole personal, sino también por las circunstancias históricas, el hecho de pertenecer o de reconocerse como parte de una comunidad es un elemento a tener en cuenta al momento de estudiar su poética.

Durante muchas décadas, la crítica se ha servido de la producción artística de Arrabal casi como un pretexto para hablar de las extravagancias del autor, o como una prueba de los execrables vicios de Arrabal, estableciendo una relación metonímica entre fantasía creadora y actitud vivencial, en la que la figura del autor tiene un lugar más relevante que la de su obra. Así, por ejemplo, tanto la crítica española como la extranjera se ha expresado de manera abrupta en más de una ocasión, des-

calificando la obra de Arrabal por considerarla un simple juego hedonístico; de hecho, en un artículo publicado en 1967 en la *Hoja del Lunes*, el cronista se expresaba con estas palabras:

Y la verdad es que Fernando Arrabal no es nada. Ni física, ni personal, ni intelectualmente. [...] Con su pequeña estatura (1.55), su barba revuelta y descuidada y sus pelos haciendo juego con la barba, Fernando Arrabal tenía un aspecto de gnomo de leyenda infantil... Pocas veces se puede aplicar la frase clásica de que «el estilo es el hombre» como en el caso de este raro sujeto. [...] A.M.T. (en Tallgren 2005: 32-33).

Y, dos años más tardes, desde las páginas de la revista académica *Kentucky Romance Quarterly*, Janet Díaz en su estudio sobre el teatro de Arrabal no puede evitar la conexión entre autor y obra, comentando lo siguiente:

Despite his frequently serious intellectual preoccupations, Arrabal's bizarre, eccentric, picturesque behavior and dress have prompted some to question whether any of his work can be taken seriously. He frequently exhibits a real or feigned megalomania and Narcissism, and has had himself portrayed in many paintings suggesting or exemplifying complexes (Díaz 1969: 145).

También el crítico teatral alemán Friedrich Luft, al reseñar el estreno berlinés del drama *Bella ciao. La guerra de los mil años*, abre su artículo con un comentario sobre el autor:

Fernando Arrabal's poetic credo would seem to be: the gilding of excrement. But excrement it must be. He has no feeling for love, and only in hate can he gather strength. Feelings of respect are absurd for him, for he respects only the horrific. His poetic moods are spun out of a personal mix of naiveté, sensitivity, and negation, and apparently he has in his recent period heard from his political friends that the whole world is now in a state of hateful desolation. His latest play, *The Thousand Year War*, is a confrontation with this state of affairs in the pathological form of a Theatre of Horror. All is excrement, and everything is in nauseating decline (Luft 1973: 94).

Y concluye:

For the rest, there is only Arrabal's final dilemma of how, after an excre-

mental exercise of such totality, to find a positive note to end on. What, after all, could be positive in a world like this? Evidently his political friends (in France? In Spain?) gave him the tip: Revolution. That's the only solution, if solution there must be. [...] I might as well confess that, despite my discomfort, Arrabal's emetical efforts never quite succeeded; only at the end did a sense of sickness overcome, when he finally emerged to accentuate what he thought to be his positive revolutionary message. At the end there was also some applause from the *Premierenpublikum*, and even a few flowers. Flowers? (Luft 1973: 94).

Sin embargo, es la alteridad tanto del autor como de su obra lo que molesta o, al revés, lo que les encanta al público y a la crítica; porque si, como se ha visto, no han faltado los juicios negativos, Arrabal ha provocado también reacciones muy positivas, hasta diría de verdaderas declaraciones de amor.⁹ En el caso de este autor, la mezcla entre la esfera personal y la artística es tan arraigada que es difícil de eludir, pero mientras que para Arrabal esta faceta de su vida nunca ha constituido un límite, la crítica muy a menudo no ha logrado distinguir entre las dos dimensiones, como si la superposición entre ficción y realidad fuera no tan sólo inmediata, sino también irrefutable y unívoca. Si de límite hay que hablar, es algo que pertenece más a los receptores que al referente; y se trata de una frontera comunicativa que a veces ha coincidido con unos propósitos ideológicos, y que en otras ocasiones ha sido la consecuencia de un error de planteamiento por parte de quienes intentaban analizar la obra de Arrabal.¹⁰

⁹ En su monografía dedicada a Arrabal, la estudiosa y traductora Viveca Tallgren escribe: «Se suele acusar a Arrabal de provocador aunque muy pocos ven el sacrificio que supone desvelar continuamente su vida privada, incluso los sueños más íntimos. En vez de escandalizarse la gente debería estar agradecida por el regalo que ofrece el autor al público con todas sus experiencias íntimas» (Tallgren 2005: 99).

¹⁰ Hay que señalar que, como ha notado Viveca Tallgren, a partir de los años noventa la crítica, tanto la española como la extranjera, se ha acercado a la obra de Arrabal con tonos más serenos y más centrados en los aspectos literarios y artísticos y menos en los biográficos (Tallgren 2005: 12).

De hecho, no cabe duda de que en la recepción de la producción del autor melillense, las evaluaciones dependen mucho del reconocimiento de Arrabal como un «afrancesado» o un «exiliado español». Así que, entre las definiciones que se le han dirigido, se hallan puntos de vista opuestos aunque expresados en la misma época, como por ejemplo el del crítico norteamericano Michael Benedikt que, en la antología de teatro español moderno editada en 1968 junto con George E. Wellwarth, presentaba al público anglófono Arrabal como un «French playwright – thanks in part to the exigences of Spanish censorship, as well as, no doubt, to the relatively liberal atmosphere in French theatre circles [...]. He has virtually ceased to write in Spanish. Arrabal's Spanishness is nevertheless plain, even painfully so» (Benedikt 1968: 310). En cambio, la crítica Phyllis Z. Boring, en el mismo año, desde las páginas de *Kentucky Romance Quarterly* no dudaba en afirmar que «internationally known for his plays, Fernando Arrabal, like a number of the playwrights currently writing in France, is not French. Far from denying his Spanish heritage, Arrabal proclaims himself to be “un escritor español, como tal se me conoce en el extranjero”» y añadía Boring: «It has been said that he is “el portaestandarte de una juventud a la que sólo quedó la emigración como posibilidad de expresarse”» (Boring 1968: 285-286). Los dos estudiosos coinciden en la «españolidad» de la obra de Arrabal, pero sitúan el autor dentro de dos espacios culturales e ideológicos diferentes: para un escritor que ha dejado su patria por motivos estéticos, que con el tiempo se han ido transformado en políticos, tiene un peso muy grande situarle entre los creadores de aquí o allende los Pirineos.

La cuestión lingüística, que tanto Benedikt como Boring liquidan de manera quizá precipitada, es neurálgica: expresarse en el idioma maternal o aceptar la lengua del país de acogida como medio artístico es una elección que, para un creador, tiene un significado que va más allá de unas consideraciones de conveniencia utilitaria (publicar en francés sin miedo a la cen-

sura o aceptar el peligro de una traducción-traición del español al francés o a otro idioma, a sabienda de que en patria la censura no permitía la edición de sus textos y que el público hispanófilo al que podía dirigirse era básicamente el de los exiliados).¹¹ Como ha establecido la crítica (Berenguer 1979 y 2010, Cantalapiedra – Torres Monreal 1997),¹² las obras escritas por lo menos hasta el período Pánico salían de la pluma del autor en español y se las traducía al francés Luce Moreau, hispanista de la Sorbonne y mujer del propio Arrabal. Sin embargo, como ha notado Torres Monreal (2005), con el establecimiento en

¹¹ Arrabal, en una carta enviada en 1962 a José Monleón, escribía: «Yo no sé cómo hacer esta entrevista que me pides. Me gustaría poder decir algunas cosas. Para comenzar quisiera salir al paso de todos esos articulistas que me llaman poco menos que “renegado”. Si mis libros se publican fuera y mis obras se representan en el extranjero, no es porque yo no quisiera ser representado en España. Como bien comprenderás, yo no he abandonado, ni mucho menos (como pretende *Acento*, por ejemplo) el español para escribir en francés. Si no escribo en España es porque los editores no me lo permiten... A mí me parece una injusticia (naturalmente, me coloco en un plano puramente extraliterario), es decir, que me parece una injusticia, por muy mala que sea mi literatura, ese vacío con que se me acoge. Yo estoy convencido de que hay una especie de tácita conspiración contra mí. Y, desde luego, si no fuera español, mis obras se publicarían o se representarían en Madrid y Barcelona, como las de Robbe-Grillet o Beckett. [...] Soy un escritor español, como tal se me conoce en el extranjero..., y me satisface ver que mi teatro puede presentar una nueva cara de España. Como escribe el *Sunday Times* de Londres a propósito de *Fando y Lis*: “It is good to be reminded that Europe does not stop at the Pyrenees”» (en Monleón 1962: 40-41).

¹² Afirma Ángel Berenguer que «el autor español Fernando Arrabal – más de veinte años atravesando los duros pedregales del destierro – ha significado la única presencia continuada de la literatura dramática española actual en los escenarios de todo el mundo. Sin embargo, esa presencia de una obra tan profundamente española como la del autor melillense, se ha visto paliada por la etiqueta de “autor francés” que los estudiosos del teatro francés en todo el mundo (y muy especialmente en los Estados Unidos de América) le han colocado, muy justamente quizás, desde que su obra empieza a darse a conocer. Era evidente que la España de la época franquista no tenía ningún interés de recuperar a este autor maldito, “traidor” a los ideales de la España en el Poder, que intenta incluso encarcelarlo, promoviendo así un movimiento de protesta entre los escritores de todo el mundo» (Berenguer 1979: 5).

Francia, el horizonte no sólo geográfico, sino también cultural cambia y esto se ve reflejado en la producción de Arrabal en la mayor complejidad estética de las obras pánicas, en las que eclosiona el potencial ceremonial que los dramas ingenuos de la primera fase dejaban vislumbrar. Pero con el encarcelamiento de 1967 el dramaturgo pasa de una actitud existencialista introvertida al enfrentamiento con sus demonios y la apertura hacia el mundo exterior; es a partir de este momento que también los espacios psicológicos de sus dramas y de sus personajes conquistan nuevos continentes. Es más, con la muerte de Franco (1975) la atención y las preocupaciones de Arrabal se dirigen hacia otras realidades que siguen padeciendo horrores similares, como las dictaduras latinoamericanas o las del este de Europa. Según Carmen De Lucas (1995), cambia también el horizonte social en el que Arrabal se identifica, o sea, si en las primeras obras, nacidas en el ambiente español, los referentes sociales son los de los vencidos de la Guerra civil, en contraposición con los representantes del orden y los vencedores,¹³ con la entrada de España en la nueva fase democrática, Arrabal, ya afincado en Francia desde dos décadas, deja detrás de sí parte de su bagaje cultural, para encontrar un lenguaje que se acerca al contexto en el que vive, o sea el de la burguesía francesa que refleja un pasado y un presente muy diferentes de los ibéricos; así, por ejemplo, De Lucas interpreta la elección de Arrabal de emprender la aventura de un género para él nuevo, el *vaudeville*, perteneciente a la tradición ya clásica del teatro burgués, en un período en el que sus colegas seguían experimentando en la línea surrealista.¹⁴

¹³ Sobre las conexiones entre realidad social y estética arrabaliana, cf. Berenguer (1977).

¹⁴ Se trata de *Róbame un billoncito*, *Apertura orangután* y *Punk y punk y telegram*, que juntas forman la colección del llamado *Teatro bufo* (Torres Monreal 1987). Según De Lucas «es posible pensar que Arrabal evoluciona desde una mediación socio-histórica, en su primer teatro, la de la visión del mundo de la peque-

Un aspecto interesante que se desarrolla paralelamente a la superación de la frontera, es la mezcla lingüística que caracteriza la escritura de Arrabal. De hecho, como se deduce de la revisión de los manuscritos, la realidad es heterogénea; por ejemplo los estudios de Ángel Berenguer (2010) sobre *Pic-Nic*, *El triciclo* y *El laberinto* o, aún, el trabajo filológico sobre *La bicicleta del condenado* llevado a cabo por David Whitton (1973) revelan que existen varias versiones, tanto en castellano como en francés, de las mismas obras, con etapas diferentes que conservan partes presentes en ambas versiones o, en cambio, que introducen variantes y supresiones. Esto tiene dos interpretaciones: por un lado, la mutación a la que Arrabal somete el texto refleja una característica típica del *modus operandi* de este autor, por el cual se podría hablar de autocitación o «autoplagio» continuo puesto que, muy a menudo, al leer sus novelas y dramas o al ver sus películas o entrevistas vídeo, se nota la repetición – a veces casi literal – de frases, párrafos, episodios en creaciones que difieren por género y por época de realización.¹⁵ Por otro lado, se trata de la necesidad de

ña burguesía española vencida en la guerra civil, que representa una ruptura con el grupo social dominante, la pequeña burguesía de los vencedores, hacia una identificación con la pequeña burguesía francesa posterior al mayo del 68. Si en su primer teatro la explicitación de la visión del mundo de los vencidos tenía como mediación estética la ceremonia, ahora sería el vodevil, la forma que acogiese la visión del mundo de la pequeña burguesía francesa. [...] De esto se deduce que, manteniendo la misma estructura de contenido, la misma visión del mundo, la perteneciente a la pequeña burguesía vencida tras la guerra civil y, posteriormente, relegada por el régimen de Franco, que en el caso de Arrabal, una vez concienciada de su exilio, lucha por su supervivencia e integración en otro país, otro régimen, otro grupo social, otra cultura, que en principio le son ajenos; su conformación a una estructura formal como el vodevil, estructura típica de la pequeña burguesía francesa, significa un intento de acercamiento o identificación con esta» (1995: 268).

¹⁵ La modificación constante del texto es una exigencia propia de Arrabal que, como ha admitido, nunca considera una obra como definitiva, aunque ya se haya publicado; esto justifica las divergencias, a veces mínimas, de cada nueva edición de sus textos y, sin embargo, tampoco hay que sobrestimar, desde el pun-

adaptar un texto al público al que está dirigido, con la conciencia de que algunas referencias o citas que para el lector o el espectador español serían inmediatas, para otra audiencia no serían comprensibles y no sólo por la diferencia lingüística, sino también por una diversidad «emotiva», una memoria de las experiencias colectivas que constituyen la base del sentir común de un pueblo.¹⁶

Con la experiencia en las cárceles franquistas, Arrabal cambia radicalmente. Como ha escrito, en la oscuridad y en la soledad de la celda de aislamiento, se encuentra como en el útero; al salir de aquel espacio angosto, Arrabal vuelve a nacer, no sólo como autor, sino también como hombre (Schifres 1969: 48). Al regresar a Francia, su obra se abre al exterior, a unas reflexiones que ya no están dirigidas sólo hacia él y a su pasado, sino

to de vista filológico, la falta de cambios como si esto significara que la edición más reciente y sin modificaciones está respetando la voluntad última del autor, puesto que no siempre Arrabal tiene la posibilidad de revisar el texto antes de una nueva publicación: «Mon écriture n'est jamais définitive. [...] Par exemple, [...] en général, quand une de mes pièces est republiée, l'éditeur me demande si j'ai des corrections à faire et, par hasard, je corrige. Mais si à ce moment-là je me trouve à l'étranger, pour y suivre une pièce nouvelle qui me préoccupe fort, ou bien si l'éditeur ne me représente même pas les épreuves – cela arrive – alors je ne corrige pas. Et la critique s'imaginera qu'il s'agit d'un choix de ma part, que je vaudrais m'en tenir à un certain style d'autrefois, alors qu'en réalité on ne m'a pas donné l'occasion de la corriger. En fait, si je suivais mon impulsion, je serais tout le temps en train de modifier mon texte, non pas que j'estime que la manière nouvelle vaut plus ou vaut moins, mais parce que j'ai le souci de livrer chaque fois un message qui corresponde vraiment au moment où je le donne» (Berenguer – Chesneau 1978: 9).

¹⁶ En la entrevista con Albert Chesneau y Ángel Berenguer, hablando de la versión francesa de su drama *La tour de Babel* (que en castellano se titula *Oye, patria, mi aflicción. La torre de Babel*), afirmaba rotundamente: «Il aurait fallu que vous comparez les deux versions, la française et l'espagnole, parce que les citations sont très nostalgiques, très mélancoliques, dans chacune des deux versions. Il s'agit à chaque fois de passages très connus [...]. C'est pourquoi je tiens à ce que, dans chaque langue, on fasse une adaptation, en renouvelant les emprunts pour les tirer de la culture authentique du pays. Une simple traduction n'aurait aucun sens!» (Berenguer – Chesneau 1978: 73).

toman una dimensión más universal.¹⁷ Tiene razón Luis Óscar Arata cuando afirma que «Fernando Arrabal is a playwright situated between two languages and two cultures, the Spanish he inherited and the French he adopted at the age of twenty-three» (Arata 1982: 1). A quien le preguntaba (Berenguer – Chesneau 1978: 12) y se preguntaba (Podol 1978: 165) si la obra de Arrabal habría sido la misma al no haber nacido su autor durante una dictadura, el interpelado contestó que «un homme comme moi se serait révolté avec le même éclat en tout état de cause, avec ou sans guerre civile, et quelle que soit l'histoire autour de lui. Je suis un homme de rupture» (Berenguer – Chesneau 1978: 12). En este sentido se entiende la continuidad que se halla en una producción que pasa de un género a otro, que recurre a lenguajes artísticos diferentes, que hace del fragmento su unidad mínima de contenido.

El límite es una línea física y simbólica que alguien ha impuesto para controlar al otro: desde el punto de vista biográfico, el límite para Arrabal ha coincidido con los traumas que la ausencia de la figura del padre y la presencia, querida y odiada, de la madre le han causado; desde el punto de vista histórico, esta delimitación ha coincidido con la dictadura, la falta de libertad de expresión, de movimiento, de participación. Cuando Arrabal supera la frontera y se traslada a Francia, todavía no ha

¹⁷ Como ha notado Podol, después de la experiencia carcelaria y después de los sucesos del mayo francés, sus dramas «began to exhibit a new didactic orientation. Arrabal's early theater had served a therapeutic purpose; but he no longer felt such a strong need to wrestle with his own psychological conflicts on stage or to identify strongly with his protagonists. This is not to say that all previous concerns and aesthetic techniques were abandoned. Role playing, dreams and grotesque deformation continued to figure prominently in his theater. But the new direction of his drama was undeniable and, of necessity, was accompanied by a corollary expansion in stage technique. [...] These changes in the playwright's orientation demand a concomitant shift in critical approach. Psychological analysis would no longer prove fruitful, while a sociological orientation would be productive» (Podol 1978: 93).

logrado la madurez como individuo adulto, no ha encontrado la manera para salir de sus fantasmas personales y esto se refleja en sus obras; sólo con la vuelta a España y el encierro, Arrabal entra en una dimensión más colectiva, en la que ve que su destino se refleja en el de otros compañeros que siguen injustamente en las cárceles, no sólo franquistas, sino de cualquier sistema coercitivo. A partir de este momento, tanto el hombre como el creador se abren hacia el exterior, hacia cada situación en la que la libertad individual padece limitaciones arbitrarias inaceptables.¹⁸ La ruptura es la actitud que une las épocas existenciales y creativas por las que Arrabal pasa; la superación de los límites impuestos por una tradición y por unas costumbres vacías, por unos ideales falsos o manipulados queda como eje del mensaje humano y artístico de Arrabal. Los tabúes que él desafía con su *look* peculiar, con sus respuestas anticonformistas, con su estética surreal, pánica, violenta, cruel y al mismo tiempo poética y sugestiva, son unos confines que aplastan al individuo, bloquean su camino hacia la concienciación; por esto hay que derrumbarlos, porque hasta cuando sigan existiendo mitos como la patria, la superioridad de un hombre sobre otro o de una nación sobre otra, seguirán existiendo también realidades de discriminación e intolerancia. Tiene razón Juan Jesús Armas Marcelo cuando escribe que

los patriotas creen que ellos son la esencia de la patria y los nacionalistas se inventan todos los días una fábrica de sueños que suele provocar monstruos. [...] Arrabal tuvo problemas con «la patria» en tiempos de Franco, para quien la patria era un Valle de los Caídos por Dios y por España, pero el tiempo pudo con el olvido y hoy el teatrero universal

¹⁸ En la entrevista con Chesneau y Berenguer, Arrabal afirma: «J'ai été très sensible à la répression qu'exerce l'autorité, c'est-à-dire à la facette à mes yeux la plus capitale du totalitarisme. Et en me révélant contre cette répression j'ai fait une oeuvre beaucoup plus universelle que si j'avais simplement refusé le franquisme. Le franquisme, ce n'est qu'un accident de l'histoire, alors que l'oppression est partout» (1978: 23).

se ríe a carcajadas de la memoria histórica y de la patraña en que tantas veces convierte la patria la necedad de los fanáticos (Armas Marcelo 2009: 10).

A un entrevistador que le preguntaba si se identificaba en la categoría de «exiliado español en Francia», Arrabal contestó: «No, en absoluto. He inventado una palabra que le encanta a Milan Kundera: yo no soy español ni francés, soy de Destierrolandia» (Belategui 2010). Y sólo un autor cuyo apellido ya es una metáfora espacial de confines y periferias puede ser ciudadano de una tierra que supera cualquier límite y realidad para extenderse hasta los territorios de la fantasía y de la poesía.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (1978), *Infanzia e storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi.
- ARATA, L.Ó. (1982), *The Festive Play of Fernando Arrabal*, Lexington, University Press of Kentucky.
- ARMAS MARCELO, J.J. (2009), «La patria de la memoria», *El Cultural (ABC)*, 14 de abril, p. 10.
- ARRABAL, F. (1966), «Una ópera pánica», *ABC Madrid*, 24 de noviembre, p. 7.
- (1975), «Response», *Diacritics*, 5, 2, p. 61.
- (2009), *Teatro completo*, Madrid/Burgos, Everest/Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2 vols.
- BELATEGUI, O.L. (2010), «Soy de Destierrolandia», *elcorreo.com*, 25 de noviembre, <http://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20101125/cultura/destierrolandia-20101125.html>.
- BELLOMI, P. (2012), «“Fernandito, el poeta”: il teatro politico di Fernando Arrabal», en P. Bellomi y S. Monti, eds., *Scene di vita. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 83-107.
- (2013), *Panico! La creazione secondo Fernando Arrabal. La vita e l'opera di un apolide libertario*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- BENEDIKT, M. (1968), «First Communion. A Play in One Act by Fernando Arrabal. Translated by Michael Benedikt», en M. Benedikt y G. E. Wellwarth, eds., *Modern Spanish Theatre. An Anthology of Play*, New York, Dutton&Co., pp. 309-317.

- BERENGUER, Á. (1977), «Preliminar», en F. Arrabal, *Baal Babilonia*, Madrid, Cupsa, pp. 9-23.
- (1979), «Entrevista con Arrabal. Saratoga Springs, 1976», en Á. y J. Berenguer, eds., *Fernando Arrabal*, Madrid, Fundamentos, pp. 31-89.
- (2010), «Introducción», en F. Arrabal, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto*, Madrid, Cátedra, pp. 11-126.
- BERENGUER, Á., CHESNEAU, A. (1978), *Plaidoyer pour une différence: entretiens avec Arrabal*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- BORING, P.Z. (1968), «Arrabal's Mother Image», *Kentucky Romance Quarterly*, 15, pp. 285-292.
- CANTALAPIEDRA, F., TORRES MONREAL, F. (1997), *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel, Reichenberger.
- CHESNEAU, A. (1977), «Fernando Arrabal: *La Tour de Babel*», *Francia. Periodico di cultura francese*, 22, pp. 30-36.
- DÍAZ, J. (1969), «Theater and Theories of Fernando Arrabal», *Kentucky Romance Quarterly*, 16, 2, pp. 143-154.
- LUFT, F. (1973), «An Arrabal première in Berlin», *Encounter*, 40, 1, p. 94.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005), *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- PODOL, P. (1978), *Fernando Arrabal*, Boston, Twayne Publishers.
- SCHIFRES, A. (1969), *Entretiens avec Arrabal*, Paris, Pierre Belfond.
- TALLGREN, V. (2005), *El temor al dios Pan. Reflexiones sobre la recepción de algunas obras de Fernando Arrabal*, Zaragoza, Libros del Innombrable.
- TORRES MONREAL, F. (2005), «La obra de Arrabal y sus contextos: español, francés...», *El extramundi y los papeles de Iria Flavia*, 41, pp. 153-170.
- (2009), «Apuntes para la vida de Fernando Arrabal», en F. Arrabal, *Teatro completo*, Madrid/Burgos, Everest/Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2 vols., II, pp. 2237-2294.
- WHITTON, D. (1973), «A Critical Edition of the Manuscript of the First Version of Arrabal's *Bicyclette du condamné*», *Forum for Modern Languages Studies*, 9, 3, pp. 253-268.

Roberto Bolaño tra confini geografici e soglie concettuali

Andrea Masotti
Università di Verona

*Soñé que la Tierra se acababa. Y que el único ser humano
que contemplaba el final era Franz Kafka.
En el cielo los Titanes luchaban a muerte.
Desde un asiento de hierro forjado del parque de Nueva York
Kafka veía arder el mundo.*
Roberto Bolaño

1. I confini geografici: nomadismo e opposizioni topologiche

Il mio paese d'origine, secondo alcuni scrittori che ci sono nati, è un'isola, l'isola più strana dell'emisfero sud. È delimitata a nord dal deserto dell'Atacama, che a detta dei cileni è, senza dubbio, il più inclemente del mondo; a est dalla Cordigliera delle Ande, che secondo gli stessi scrittori nativi è la più alta e la più invalicabile del mondo, sebbene di tanto in tanto giunga notizia che dall'altro lato abiti una tribù temibile e insopportabile, «gli argentini»; a ovest dall'oceano Pacifico, la più vasta estensione d'acqua del pianeta, e a sud dalle terre bianche e mortali di Arthur Gordon Pym, viaggiatore ed esule *ad honorem*. Il mio paese d'origine è un'isola (Bolaño 2009a: 59).

Con queste parole, scritte per l'intervento al seminario *Literatura y sus límites* ai Festivales de Navarra del 1997, Roberto Bolaño descrive ironicamente l'atteggiamento degli abitanti della sua terra natale nei confronti dei confini, e contemporaneamente fornisce un primo indizio su un legame sempre problematico con le proprie radici, e di qui, più in generale, su un'idea di esistenza che trascenda le frontiere geografiche e l'identità nazionale.

La biografia di Roberto Bolaño è segnata fin dall'infanzia da un ininterrotto peregrinare. A quindici anni si trasferisce con la

famiglia dal Cile al Messico, passaggio di confine che corrisponde anche a un salto da piccole città (in Cile aveva vissuto a Valparaíso, Viña del Mar, Los Ángeles, ma mai a Santiago) alla metropoli: Città del Messico. Si tratta di un mondo totalmente diverso, ma che non impedisce al giovane Bolaño, come lui stesso sostiene, di sentirsi in poco tempo completamente messicano. In una sua rievocazione di questo periodo spicca già l'importanza della frontiera, che se da un lato viene di continuo valicata con afflato cosmopolita, dall'altro si conserva ancora dentro un immaginario quasi mitologico, lontano: «Io lasciai il Cile a quindici anni, nel 1968, alla volta del Messico. Allora il Distrito Federal, Città del Messico, era per me come la Frontiera, quel vasto territorio inesistente dove la libertà e le metamorfosi costituiscono lo spettacolo di ogni giorno» (Bolaño 2009a: 61).

A vent'anni, nel 1973, fa ritorno in Cile, per partecipare alla rivoluzione socialista messa in atto da Allende, ma pochi giorni dopo il presidente viene ucciso nel corso del colpo di stato dell'11 settembre, e Bolaño viene arrestato. Liberato dopo una breve prigionia, fa nuovamente ritorno in Messico, da dove riparte ancora una volta nel 1977, ora alla volta della Spagna, in Catalogna.

Il novero delle tappe del suo viaggio non si conclude qui, la vita dello scrittore continua ad essere in movimento fino alla precoce morte, ma avendo nominato il Cile, il Messico e la Spagna l'elenco può provvisoriamente fermarsi: sono questi i poli a cui fanno riferimento anche i tre momenti capitali della sua esistenza. Ci accompagnano in questa semplificazione tipica delle biografie le parole dello stesso Bolaño, il quale individua nel Cile le sue radici, nel Messico la sede della sua crescita intellettuale, e nella Spagna il luogo della sua formazione sentimentale (Bolaño 2012: 58).

Questo reiterato attraversamento di confini si ripercuote inevitabilmente sul suo senso di appartenenza ad una nazione, sulla sua sensibilità nei confronti della geografia e della cultura dei luoghi con i quali viene a contatto, e soprattutto, in ultima ana-

lisi, sulla sua stessa idea e pratica della letteratura. Come ha modo di dichiarare in varie interviste, la sua patria è un'entità sempre in dinamica trasformazione, che identifica di volta in volta con le sue relazioni affettive (i suoi figli Lautaro e Alexandra), le sue letture, la sua memoria (di certi posti, di certi volti, di certi libri).¹

Rimane oggetto di dibattito la sua nazionalità letteraria, un dibattito che peraltro Bolaño stesso ha modo di giudicare estremamente futile. In un'intervista del 1999 si pronuncia con queste parole sulla sua parentela con il canone ispanoamericano da una parte, o spagnolo dall'altra: «Non condivido la divisione fra latinoamericani e spagnoli. Abitiamo tutti la stessa lingua. Io, almeno, sento di oltrepassare questa frontiera» (Bolaño 2012: 38). Ha modo di ribadire il concetto con parole ancora più nette, ancora una volta richiamando l'importanza del dato linguistico, a pochi mesi dalla morte, nel 2003, in un'intervista fatta da Raul Schenardi alla Fiera del Libro di Torino:

Non voglio essere lo scrittore nazionale di nessun posto, e in questo senso non mi preoccupano e non mi hanno mai preoccupato la nazionalità o cose del genere. L'unica cosa di cui mi preoccupa quando scrivo è di salvaguardare una certa verosimiglianza negli idiomi che impiego. Voglio dire: quando parla un peruviano, dev'essere un peruviano che sta parlando,

¹ Lo spiega in un'intervista a Mónica Maristain, pubblicata su *Playboy* nel 2003: «La mia unica patria sono i miei due figli, Lautaro e Alexandra. E forse, ma solo in seconda battuta, certi istanti, certe strade, certi volti o scene o libri che porto dentro di me e che un giorno dimenticherò, che poi è la cosa migliore da fare con la patria» (Bolaño 2012: 72). In un altro articolo su letteratura e esilio scrive: «Per lo scrittore vero la sola patria è la sua biblioteca, una biblioteca che può stare negli scaffali o dentro la sua memoria» (Bolaño 2009: 50). Nel già citato intervento sul tema dell'esilio problematizza la questione partendo dalla direzione opposta, interrogandosi cioè sulla solidità del concetto di «terra straniera»: «Il concetto di "terra straniera" (così come quello della "propria terra") presenta delle lacune, apre nuovi interrogativi. La "terra straniera" è una realtà oggettiva, geografica, o piuttosto una costruzione mentale in continuo movimento?» (Bolaño 2009: 57).

e quando parla un messicano o un centroamericano, dev'essere un messicano o un centroamericano (Bolaño 2012: 99).

Questo accerchiamento graduale alla materia letteraria di Bolaño a partire dalla sua biografia è necessario per dare la giusta collocazione alle varie declinazioni del tema della frontiera e del limite quando compare all'interno della sua opera, e per capirne il senso anche quando si allontana dalla prospettiva geografica, per arrivare ad includere varianti concettuali. Nei suoi racconti, nei suoi romanzi e nelle sue poesie la frontiera appare ripetutamente, denunciata e marcata soprattutto da due fattori narrativi e cronotopici: il primo è l'esistenza di un *al di qua* e un *al di là* rispetto a questo limite, quindi un gioco di opposizioni che crea un fuori rispetto a un dentro. Il secondo fattore si applica ad un livello diegetico, ed è rappresentato dalla ripetuta apparizione di personaggi o eventi che attraversano tali confini, passando continuamente dal dentro al fuori e viceversa, evidenziando l'attraversamento o comunque problematizzando la presenza di un bordo, e finendo a tratti con il riconfigurare la nozione stessa di dentro e di fuori.

Per avviare una disamina degli esempi più significativi di questi meccanismi è necessario focalizzarsi innanzitutto sulle due opere più importanti di Bolaño, *Los detectives salvajes* e 2666, tentando una ricognizione dei *topoi* di frontiera più significativi presenti in esse.² Il confronto che ne deriva può anche far capire in che modo, negli anni che intercorrono tra i due romanzi – scritti entrambi durante il periodo vissuto a Blanes (in provincia di Gerona, Catalogna) – muti la prospettiva dello scrittore sulle geografie della sua vita, e contemporaneamente rimanga intatta una concezione di esistenza nomade, ineludibilmente votata ad un continuo superamento delle frontiere.

² *Los detectives salvajes* è stato composto tra il 1996 e il 1998, mentre l'elaborazione di 2666, rimasto incompiuto, ha occupato Bolaño dal 1999 al 2003 (AA.VV. 2013: 28-29).

Los detectives salvajes, strutturato in tre parti, racconta – tra le tante narrazioni che si intrecciano – le disavventure di un gruppo di giovani poeti, i cosiddetti *realvisceralisti*, sulle tracce di un'altra mitica e introvabile poetessa, Cesarea Tinajero. Nella prima e nella terza parte del romanzo, scritte in forma di diario, il giovane Juan García Madero narra il suo avvicinamento a questo movimento poetico e lo sviluppo di questa ricerca, condotta dai due *leader* del gruppo, Ulises Lima e Arturo Belano. La figura misteriosa di Cesarea Tinajero, la sua evocazione come fondatrice originaria del realvisceralismo e l'indagine per risalire a lei, danno gradualmente forma ad un'opposizione geografica precisa e fortemente connotata dal punto di vista simbolico: tra Città del Messico, la grande capitale dove si svolgono tutti i fatti della prima parte, e il deserto di Sonora, dove la poetessa pare essersi rifugiata. A questo secondo spazio è dedicata in particolare la terza parte, intitolata appunto «Los desiertos de Sonora». Il deserto di Sonora si trova all'estremo nord del grande Golfo della California, ed è a sua volta una regione di frontiera, divisa tra gli Stati Uniti e il Messico. Se è vero che il deserto mantiene i connotati del mistero e della mancanza di segno antropico, anche la città civilizzata si carica di una valenza negativa: come suggerisce il titolo della prima parte, «Mexicanos perdidos en México», è a Città del Messico che lo smarrimento degli individui si fa più patente, mentre il deserto, dove pure i poeti-detectives perdono spesso la rotta, si configura alla fine della vicenda come il luogo del ritrovamento. Inoltre sembra venir messa in discussione anche l'assegnazione, rispetto ai due poli, dei termini «dentro» e «fuori»: mentre nella sezione dedicata alla città l'azione si svolge soprattutto all'esterno, nelle strade, gli avvenimenti nel deserto sono visti quasi tutti dall'interno della Chevrolet Impala con cui la compagnia si muove.

Nella parte centrale dei *Detectives salvajes*, dove si raccontano le vicende di Arturo Belano e Ulises Lima dopo i fatti del deserto di Sonora, avviene un'esplosione centrifuga della narra-

zione, perché le voci narranti si moltiplicano, frammentando così i punti di vista in un caleidoscopio di prospettive, e contemporaneamente si assiste a una dispersione spaziale dei fatti narrati. Questa frammentarietà è quindi anche un riflesso del cumulo di luoghi che i due personaggi attraversano: dopo aver lasciato il Messico, Ulises Lima parte alla volta della Francia, mentre Arturo Belano va in Spagna, e nel prosieguo degli eventi – che il lettore deve ricostruire ricomponendo pazientemente i lacerti di narrazione, non di rado tra di loro contraddittori – troviamo il primo in Israele, poi in Austria, infine di ritorno in Messico. L'ultima tappa di Belano è invece il continente africano. La fine di queste peregrinazioni coincide con la dispersione, la dissoluzione nel nulla, forse la morte.

Anche qui si delineano dei poli che permettono di riordinare secondo precise direttrici simboliche e geografiche questo movimento diffuso e spezzato, e in questo caso i grandi nuclei di riferimento sono tre: il Sudamerica, l'Europa e l'Africa. Si costituiscono quindi nuovi confini, e nuove opposizioni topologiche, in funzione delle quali si può assegnare ad ognuno dei tre vertici del triangolo, e alle linee che li congiungono attraverso le frontiere, una valenza specifica: l'America centromeridionale è insieme il luogo d'origine, l'*Heimat* originario in cui sia Ulises che Arturo affondano le proprie radici, la terra natale del movimento realvisceralista e più in generale dello spirito poetico ribelle della selvaggia gioventù; ma è allo stesso tempo anche il luogo da cui fuggire, il Messico labirintico e claustrofobico in cui i poeti erano costretti a vagare «perduti». L'Europa si presenta a sua volta duplice: sembra accogliere i due fuggitivi come un'utopia, l'utopia letteraria e esistenziale della maturità, dell'età adulta, ma si risolve alla fine in una sconfitta, costringendo entrambi ad andarsene. Infine, il destino di Arturo Belano in Africa rimane avvolto nel mistero. L'unica cosa che viene fatta intendere è che il suo intento è probabilmente di trovarvi la morte. Da segnalare qui il richiamo, denunciato dal nome del personaggio, Arturo Belano, e già rilevato dall'editore di

Bolaño Jorge Herralde, ad Arthur Rimbaud e alla sua stagione africana, che per il poeta francese corrispose ad un abbandono della scrittura, e in definitiva ad un congedo dalla vita (Herralde 2009: 169).

Questa dialettica geografica e simbolica tra i continenti ritorna nell'altra grande opera di Roberto Bolaño, 2666, in questo caso tra Europa e America del sud, però si configura seguendo un movimento inverso: principalmente, dal vecchio continente verso il Sudamerica. L'opera, pubblicata postuma nel 2004, si compone di cinque libri: *La parte de los críticos*, *La parte de Amalfitano*, *La parte de Fate*, *La parte de los crímenes*, *La parte de Archimboldi* (2004a). Tutti i protagonisti dei vari libri viaggiano verso il Messico, per la precisione verso la città di Santa Teresa. Come accadeva ai giovani realvisceralisti, i quattro critici letterari del primo libro vi si recano seguendo le tracce di una figura mitica della letteratura, il misterioso scrittore Benno Von Archimboldi. Nel secondo libro a andare in Messico è Amalfitano, un professore di filosofia rimasto solo con la figlia dopo essere stato abbandonato dalla moglie. Il giornalista Fate, protagonista del terzo libro, parte da New York verso Santa Teresa per scrivere la cronaca di un incontro di boxe, e si trova suo malgrado a indagare sulla sterminata serie di femminicidi che insanguina la città. Nel quinto e ultimo libro viene raccontata la vita di Archimboldi tra l'Europa orientale e l'Unione Sovietica, a partire dai primi anni del Novecento, passando per la Seconda Guerra Mondiale, fino alla sua partenza alla volta di Santa Teresa, dove il figlio di sua sorella si trova in carcere per i crimini su cui indaga anche Fate.

Se *Los detectives salvajes* era la lunga narrazione di una fuga, di uno slancio al di fuori, 2666 è quindi una sorta di risposta, in un certo senso è la narrazione di un ritorno. Ma è un ritorno che ancora una volta non chiude il cerchio, e che lascia questo movimento irrisolto, senza esito: questo continuo superamento delle frontiere è per Bolaño la chiave stessa dell'esistenza, e della ricerca identitaria di se stessi, perciò sembra destinato a non

arrestarsi mai. Tale ricerca è infatti il primo motore di un nomadismo che interessa quasi tutti i personaggi della sua letteratura, i quali, per citare l'immagine benjaminiana che compare in *Los detectives salvajes* riferita ai giovani realvisceralisti, camminano «de espaldas, mirando un punto, pero alejándose de él, en línea recta hacia lo desconocido» (Bolaño 2011: 17).³

La parte de los crímenes, il quarto libro, è il perno su cui ruotano tutti gli altri, o il centro del gorgo verso il quale ogni movimento pare essere trascinato: vengono qui descritti, in un elenco lunghissimo e crudo, i delitti che sconvolgono Santa Teresa. La città è il doppio letterario di Ciudad Juárez, realmente esistente e scenario ancora oggi di violenze e crimini continui, ad opera soprattutto della malavita legata al narcotraffico. Soprattutto, è a sua volta una zona di confine, tra il Messico e gli Stati Uniti. In quanto tale, è lo scenario maggiormente preposto a catalizzare l'utopia, la speranza, l'illusione, e allo stesso tempo la disperazione, di chi nell'emigrazione verso il nord – soprattutto clandestina – vede un possibile riscatto per la propria vita. La presenza della frontiera rende anche fervida l'attività di chi traffica illegalmente da una parte all'altra di essa, o di chi specula sfruttando manodopera a bassissimo costo, come ricorda Marcela Valdes nel suo saggio «Solo tra i fantasmi», descrivendo Ciudad Juárez:

Già abbeveratoio degli americani durante il Proibizionismo, Juárez prosperò rapidamente negli anni Novanta, dopo l'entrata in vigore del NAFTA. Spuntarono centinaia di impianti di assemblaggio, che attirarono centinaia di migliaia di poveri provenienti da tutto il Messico e disposti ad accettare lavori pagati talvolta solo 50 centesimi l'ora (Valdes 2009).

Provengono da qui le operaie che dagli anni '90 sono vittime di una vera e propria carneficina, mai interrotta, che Bolaño –

³ L'immagine richiama l'*Angelus Novus* di Benjamin, che vola verso il futuro spinto dal vento della Storia, ma con lo sguardo sempre rivolto alle macerie del passato (1962: 76-77).

pur non avendone mai avuto contatto da vicino – sceglie di inquadrare nella sua opera, nel tentativo di aprire uno sguardo sul mistero del male. Questa scelta non è casuale, ma come suggerisce Cecilia López Badano in *Inmersiones en el maelström de Roberto Bolaño*, risponde anche a criteri sociopolitici:

No es arbitrario [...] que para una representación de cierta índole milenarista, a la vez, económico-política, se elija una ciudad fronteriza, es decir, el espacio urbano donde mejor puede verse la desintegración de una comunidad histórica y el conflicto «glocal» de la proximidad del otro [...], mas propiamente cuando no se trata de cualquier frontera del mundo, sino la más extensa de las que enfrentan, con linealidad implacable, «el exceso y la falta», la franja de la pobreza con la del confort (López Badano 2011: 75).

2. Le soglie concettuali: il male, il sogno, l'abisso

È proprio a partire da questo luogo, terribile e magnetico insieme, che l'analisi può spingersi oltre il mero dato geografico, includendo altri tipi di frontiera, meno concreti e più reconditi, che nel cuore di Santa Teresa trovano in qualche modo convergenza e espressione. Come ricorda Chris Andrews, «Bolaño señaló la existencia de un “centro oculto” en la obra, que se escondería debajo de su “centro físico”, es decir, probablemente, Santa Teresa» (Andrews 2011: 43).

Attraverso Santa Teresa, Bolaño ci propone uno sguardo sulla morte e sul male assoluto del mondo, uno sguardo che non è assolutorio né catartico. Rileva Christopher Domínguez Michael che

el secreto del mundo, en 2666 ya no está en la búsqueda de una poeta infrarrealista sino en algo mucho más terrible: identificar Ciudad Juárez y los espantosos y recurrentes asesinatos de mujeres en esa ciudad, como una especie de herida sangrienta, sobrenatural del mundo (Domínguez Michael 2011: 50).

In un'intervista Bolaño va oltre, e nel paragonare Ciudad

Juárez all'inferno, la descrive come una sorta di metafora del male che si nasconde dentro di noi: «È la nostra maledizione e il nostro specchio, lo specchio inquieto delle nostre frustrazioni e della nostra infame interpretazione della libertà e del desiderio» (Bolaño 2012: 83).

Il primo e più potente confine che si individua, dopo quelli geografici, è quindi quello che separa la vita e la morte, o che si affaccia sul terribile enigma del male. L'idea di una presenza fisica di questo limite, perfino di un concreto passaggio verso l'aldilà, si ritrova anche altrove: ad esempio nel romanzo *Amuleto*, dove alla protagonista, la visionaria Auxilio Lacouture, sembra di poter individuare in un vaso di fiori la porta che conduce all'inferno: «Yo me ponía a reflexionar e incluso me ponía a mirar el florero en cuestión o los libros antes señalados y llegaba a la conclusión [...] de que allí, en esos objetos aparentemente tan inofensivos, se ocultaba el infierno o una de sus puertas secretas» (Bolaño 1999: 7).

L'accostamento a questo vertiginoso punto di passaggio, a questa frontiera definitiva e senza ritorno, genera una cruciale e perpetua domanda: cosa c'è oltre? La domanda non riguarda solo il mistero del dopo-morte, ma riecheggia in tutta la letteratura di Bolaño aprendo a tutto ciò che si colloca al di là della cortina dell'inconoscibile, del non-detto. È il sogno uno dei momenti privilegiati per l'incontro con questo margine e, allo stesso tempo, uno strumento che lo scrittore ci fornisce per tentare di dare una risposta alla domanda, configurandosi come un osservatorio verso questo enigmatico oltre.

I sogni sono un motivo fondamentale in tutte le opere di Bolaño, ricorrendo con una frequenza altissima nelle poesie, nei racconti, nei romanzi. Non solo: oltre al racconto del sogno, riveste estrema importanza, a livello narrativo e semantico, tutto ciò che è connesso al sonno, alla dimensione notturna, all'addormentamento e al risveglio. La cosa è percepibile già nella caratterizzazione dei personaggi, che spesso agiscono in uno stato contiguo al sogno, abitando il limbo dell'assopimento o del risveglio.

Interessante a questo riguardo notare la ricorrenza dell'appellativo «sonámbulo»: per tutti i personaggi principali del romanzo *Estrella distante*, per svariati personaggi dei racconti di *Llamadas telefónicas*, nel romanzo breve *Una novelita lumpen*, dove viene assegnato alla giovane protagonista Bianca, in *Los detectives salvajes*, riferito a Juan García Madero.

Auxilio Lacouture, la protagonista di *Amuleto*, ha con il sonno e con le immagini che il sonno reca una relazione controversa e altalenante. Ci viene presentata come «la insomne de la poesía mexicana» (Bolaño 1999: 99), avvezza per natura a non dormire mai. Ma nel corso della storia si trasforma in una sorta di bulimica del sonno, con il vizio di addormentarsi ovunque. La «ganas de dormir» la prende già all'inizio, nel bagno della facoltà di Lettere e Filosofia in cui si nasconde dall'incursione dell'esercito, e questa strana forma di assuefazione viene spiegata in questo passaggio:

Así que dormía, estuviera donde estuviera, generalmente cuando estaba sola (detestaba quedarme sola, cuando me quedaba sola me sumergía en el sueño de inmediato), pero con el paso del tiempo el vicio se hizo crónico y me dormía incluso cuando estaba acompañada, acodada en la mesa de un bar o incómodamente sentada en una función de teatro universitario (Bolaño 1999: 99).

Nella sequenza finale di *Amuleto* questa continua ricaduta nell'assopimento è marcata da frasi come: «Debí de quedarme dormida», «Luego me quedé dormida», «Luego me quedé dormida y soñé», «Luego me volví a dormir», e anche da sveglia la sonnolenza la fa parlare «con voz de sonámbula porque estoy pensando en los gatos sonámbulos de México» (Bolaño 1999: 69, 110).

Questa insistenza sul sonno fa sì che tutte le ambientazioni di Bolaño assumano un carattere di «soglia», costantemente affacciate alla *seconde vie* di cui parla Nerval (1960). I personaggi che abitano questo faticoso mondo di mezzo ne assimilano in qualche modo le caratteristiche, introiettandole. Il legame con il sonno e con il sogno si presentano cioè come dei caratteri

di per sé connotativi, spesso volutamente lasciati dietro un in-traducibile alone di vaghezza, che il lettore è libero di interpretare: molto spesso tramite la locuzione «como» vengono assegnati attributi con sfumatura di metafora, che ancora una volta attingono dal repertorio semantico del sonno, quali ad esempio «come uscito da un sogno», o «come se stesse sognando», o «come addormentato», ecc.

Un significativo esempio si trova nella seconda parte dei *Detectives salvajes*, in un momento tipico della narrazione, ovvero la lunga visita alla casa dello scrittore Amadeo Salvatierra da parte di Arturo Belano e Ulises Lima, i quali sono andati a trovarlo per reperire informazioni su Cesárea Tinajero. La descrizione che Salvatierra fa di Belano e Lima gira tutta attorno al loro comportamento sonnolento. Una frase in particolare richiama con forza la concreta costituzione, in funzione del sonno, di un vero e proprio confine, quando lo scrittore ricorda come l'aspetto dei due ragazzi fosse come filtrato o fuori fuoco, «como si los viera a través de una cortina de gasa» (Bolaño 2011: 142).

Insomma, i personaggi di Bolaño, non tutti ma quasi, vivono costantemente al cospetto della soglia, nel limbo tra il sogno e la realtà, seduti sul ciglio di questo particolare abisso. Dai personaggi la determinazione si estende anche ai luoghi: nel descrivere i posti in cui le narrazioni si svolgono, ritorna in più momenti un sintagma che a questo punto si può intendere quanto sia significativo, si parla cioè di «ciudades dormitorio».⁴ La città reale, collocata nel mondo diurno, si oppone e si confronta effettivamente con una sorta di doppio onirico, collocato nella notte, e più precisamente nei sogni: come se esistesse un orizzonte urbano rispetto al quale poter determinare, come nella

⁴ Ad esempio in *Los Detectives Salvajes* si parla di «dormitorios para los poetas transeúntes, [...] esos dormitorios donde dormirían Borges y Tristán Tzara, Huidobro y André Breton» (Bolaño 2011: 358).

Valdrada raddoppiata dal lago che Calvino immagina nelle *Città invisibili*, un al di qua e un al di là, un mondo del sogno e un mondo reale (Calvino 2012: 53-54).

In queste ambientazioni, l'inserimento frequentissimo del racconto di sogni assume un'importanza notevole, ancora una volta riconducibile alla conformazione di una soglia: leggere questi resoconti onirici, confrontarci continuamente con questo repertorio perechiano⁵ e inoltrarci in esso, accosta anche noi lettori al limite, al confine, ci porta al bordo dell'abisso.

«Abisso» è un altro termine che ricorre con una grandissima frequenza nei testi di Bolaño, e corrisponde all'ultima e definitiva frontiera, quella destinata a rimanere non valicata, con ciò rappresentando anche l'immagine più veritiera della sua stessa scrittura. Nel suo «Discorso di Caracas» Bolaño descrive con queste parole il compito dello scrittore: «Cos'è, allora, la scrittura di qualità? Be', quello che è sempre stata: saper infilare la testa nel buio, saper saltare nel vuoto, sapere che la letteratura è fondamentalmente un mestiere pericoloso. Correre lungo il bordo del precipizio» (Bolaño 2009a: 43). E in effetti sono da leggersi in questo senso tutti i tentativi da parte dello scrittore di costruire un criptico «aldilà». Fernando Moreno spiega il senso di questa attrazione per l'abisso nell'introduzione alla miscellanea intitolata proprio *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*:

En los textos de Bolaño advertimos la presencia y la expresión de espacios abismantes y abismales, espacios insondables, laberínticos, donde se encarna encarnizadamente el mal, la abyección, el vacío, lo desconocido: son aquellas extensiones de la diégesis que amplían el área referencial haciendo desaparecer los límites entre lo vivido, lo soñado y lo supuesta-

⁵ Il riferimento è a *La boutique obscure: 124 rêves* di Georges Perec, una raccolta di sogni che Bolaño ha sicuramente presente nello scrivere *Un paseo por la literatura*, un'altra raccolta di «sogni letterari», il primo e l'ultimo dei quali sono appunto dedicati allo scrittore francese (Bolaño 2000: 75-105).

mente vislumbrado, donde se plasma aquello que se oculta y se revela en los sueños, alucinaciones y delirios (Moreno 2011: 9).

Per un breve tratto, proprio la narrazione onirica apre un passaggio per entrarci, nell'abisso, ci permette di non limitarsi allo sguardo e ci spinge a fare un passo nell'al-di-là. Se è vero, come avvertiva lo stesso Bolaño parlando di Santa Teresa, che in determinati riflessi del reale è possibile rilevare il male abissale che risiede dentro di noi, l'Io-sognante inaugura con il sogno un viaggio introspettivo che lo porta ad esplorare le viscere di questo abisso, e contemporaneamente di se stesso. Claude Fell analizza il prodursi di questo meccanismo per Ulises Lima e Arturo Belano:

Belano y Lima, eternos emigrantes, son los catalizadores de un poderoso intercambio simbólico en lo que lo imaginario y lo real van de la par y en el que los sueños, a la manera de que obsesionan al «paseante» de Walter Benjamin, ocupan un lugar significativo. La travesía del espacio genera a su vez un movimiento interno a los personajes, una suerte de ballet armonioso y fraternal (Fell 2011: 155).

Naturalmente, è in buona sostanza un'illusione: sperimentare dall'interno il territorio oltre il confine, una realtà altra, non fa che acuire il senso di irrisolto, di incomprendione. L'enigma dell'abisso, o il segreto del male, non viene mai svelato. Questo accade perché entrando nel sogno ci si trova sbalzati in una dimensione dove i nessi causali, le immagini, perfino la lingua differiscono da quelli noti, dove ogni cosa appare configurata come una sciarada o un messaggio oracolare, e nessuno ha la chiave per decrittare tale messaggio. Patricia Poblete Alday annovera tra i motivi topici della scrittura di Bolaño «las señales vacías, que nos (des)orientan entre la reconstrucción de una causalidad oculta y la aceptación del sin sentido» (Poblete Alday 2011: 90). E se a qualche personaggio è concesso di districarsi nel labirinto del sogno, si tratta di rare e significative eccezioni, come viene spiegato da Florence Olivier:

Si la realidad de Santa Teresa se convierte en pesadilla, la novela explora

sus excesos y aparentes carencias de sentido gracias a la tensión entre lo visible y lo invisible en una doble acepción, propia y figurada, de cada uno de estos términos. [...] Frente a la ceguera voluntaria y relativa de las autoridades, de las policías y de la justicia ante la barbarie, se afirma la percepción agudizada que de ésta tienen algunos personajes visionarios, ultra sensibles, inspirados, que interpretan lo oculto de la realidad gracias a su capacidad de invención poética (Olivier 2011: 244).

La studiosa francese si riferisce alla veggente Florita Almada de *La parte de los crímenes*, e più avanti ad Amalfitano, i quali però non sono in grado di comunicare la propria chiaroveggenza al di qua del confine, anzi, loro stessi non arrivano a capire il senso delle loro «oniroscopie».

In ultima analisi, insomma, il grande interrogativo rimane aperto: cosa c'è al di là del confine? Chris Andrews individua nella mancata risposta anche una precisa – e alquanto subdola – strategia della scrittura per continuare a perpetrare se stessa, in funzione delle domande lasciate aperte. È quella che Ignacio Echevarría ha chiamato una «poética de la inconclusión» (Echevarría 2007: 8), per cui nulla si chiude o si conclude con delle certezze, e in funzione della quale il lettore è chiamato a partecipare attivamente al riempimento degli spazi lasciati vuoti, a formulare ipotesi, a spingersi più avanti della scrittura stessa. Se è vero che ci sono delle domande che non possono trovare risposta, come delle frontiere che non è possibile valicare, il compito dello scrittore è di avvicinare chi legge al bordo dell'abisso, invitandolo perfino a sporgersi, come dice Fernando Moreno,

por medio de una escritura que se bifurca, se amplía, se desplaza y se ensancha, que crece y se reitera. Bolaño propone un discurso movedizo que se ramifica para trasladar al lector al oscilante espacio de la interrogante, de la inquietud y de la interpelación. Porque la búsqueda, el viaje, nunca concluye en las obras de Bolaño (Moreno 2011: 10).

I *detectives salvajes* si chiudono con un'apertura. Gli ultimi due elementi del libro sono un'immagine e una domanda. L'immagine rappresenta una finestra stilizzata, e la frase interrogati-

va posta al di sotto di essa recita: «¿Qué hay detrás de la ventana?» (Bolaño 2011: 609). Così finisce il romanzo. Questa domanda ci riporta ad un altro testo di Bolaño, nel quale più che una soluzione troviamo un tentativo di *vademecum* comportamentale, un suggerimento su cosa fare, al cospetto di questa misteriosa finestra e di tutte le sue possibili configurazioni: si tratta di «Literatura + enfermedad = enfermedad», un *divertissement* pubblicato postumo nella raccolta *El gaucho insufrible*, in cui lo scrittore esplora i rapporti che intercorrono tra letteratura e malattia. Si tratta di righe dal sapore terribilmente autobiografico, scritte da un Bolaño consapevole di essere prossimo alla morte: di fronte a questa definitiva finestra, all'estremo confine che una malattia mortale rappresenta, l'unica possibile salvezza è lanciarsi avanti. Passando attraverso la malattia, la scrittura, il sesso, il viaggio, il convalescente può tornare a se stesso con occhi nuovi, con i quali sarà capace di guardare dentro la voragine del male. Uno dei pochi ad aver fatto il passo al di là del confine, e – attraverso la scrittura – ad aver contemplato l'imperscrutabile, è stato Franz Kafka (Bolaño 2003: 135-158).

Non importa, in ultima analisi, sapere cosa c'è al di là del confine. La domanda non trova e non può trovare risposta: quello che conta è valicare tale confine, allontanando l'orizzonte, ininterrottamente. Tutte le frontiere prese in considerazione, quelle che separano i continenti del mondo letterario dello scrittore, quelle reali che hanno scandito gli spostamenti della sua esistenza, così come quelle rappresentate dai continui incontri con la morte, il male, il sogno, non sono che riconfigurazioni del perpetuo confronto con l'ultima frontiera: l'ignoto, il mistero, il polisemico e in traducibile abisso. Ed ognuna di esse alimenta l'inesausto desiderio di andare oltre. Questo movimento, il cui motore primo è proprio la domanda lasciata senza uno scioglimento, costituisce la cifra di tutta la letteratura di Bolaño. Sulla scorta delle sue stesse indicazioni, quindi, allego in chiusura un breve testo di Kafka, riportandolo nella forma

in cui Enrique Vila-Matas l'ha inserito nella sua raccolta di racconti del 2011 (significativamente intitolata *Esploratori dell'abisso*). Si tratta del racconto «La partenza»:

Ordinai di andare a prendere il mio cavallo dalla scuderia. Il servo non mi capì. Andai io stesso nella scuderia, sellai il cavallo e montai in groppa. In lontananza sentii un suono di tromba, chiesi al servo cosa volesse dire. Non sapeva niente e non aveva sentito niente. Mi fermò sul portone e chiese: «Dove vai, signore?». «Non lo so» dissi, «fuori di qui. Sempre fuori di qui, solo così potrò raggiungere la mia meta». «Allora conosci la tua meta?» chiese. «Sì» risposi, «l'ho appena detto. Fuori di qui, questa è la mia meta» (Vila-Matas 2011: 17).

Riferimenti bibliografici

- AA.Vv., (2013), *Archivo Bolaño 1977-2003*, Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y Dirección de Comunicación de la Diputación de Barcelona.
- ANDREWS, C. (2011), «El secreto del mal es un secreto», in F. Moreno, ed., *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago de Chile, Lastarria, pp. 37-44.
- BENJAMIN, W. (1962), *Angelus Novus. Tesi di filosofia della storia*, Torino, Einaudi.
- BOLAÑO, R. (1999), *Amuleto*, Barcelona, Anagrama.
- (2000), *Tres*, Barcelona, Acantilado.
- (2003), *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama.
- (2004a), 2666, Barcelona, Anagrama.
- (2004b), *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama.
- (2005), *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama.
- (2009a), *Tra parentesi*, Milano, Adelphi.
- (2009b), *Una novelita lumpen*, Barcelona, Anagrama.
- (2011), *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.
- (2012), *L'ultima conversazione*, Roma, Sur.
- CALVINO, I. (2012), *Le città invisibili*, Torino, Einaudi.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, C. (2011), «Roberto Bolaño y la literatura mexicana», in F. Moreno, ed., *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago de Chile, Lastarria, pp. 45-52.
- ECHEVARRÍA, I. (2007), «Nota preliminar», in R. Bolaño, *El secreto del mal*, Barcelona, Anagrama, pp. 7-11.

- FELL, C. (2011), «Errancia y escritura en *Los detectives salvajes*: viaje a los confines de la poesía», in F. Moreno, ed., *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago de Chile, Lastarria, pp. 153-166.
- HERRALDE, J. (2009), «Para Roberto Bolaño», in *El optimismo de la voluntad, experiencias editoriales en América Latina*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, pp. 163-172.
- LÓPEZ BADANO, C. (2011), *Inmersiones en el maelström de Roberto Bolaño*, Saarbrücken, Editorial Académica Española.
- MORENO, F. (2011), «Presentación», in F. Moreno, ed., *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago de Chile, Lastarria, pp. 9-11.
- NERVAL, G. D. (1960), *Œuvres*, Paris, Gallimard.
- OLIVIER, F. (2011), «Sueño, alucinación, visión: la percepción de lo oculto en 2666 de Roberto Bolaño», in F. Moreno, ed., *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago de Chile, Lastarria, pp. 243-252.
- PEREC, G. (2010), *La boutique obscure: 124 rêves*, Paris, Gallimard.
- POBLETE ALDAY, P. (2011), «Imágenes como flashes sin sonido», in F. Moreno, ed., *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago de Chile, Lastarria, pp. 89-96.
- VALDES, M. (2009), «Solo tra i fantasmi: 2666 di Roberto Bolaño», *Mirumir* 2.0, <http://mirudue.blogspot.it/2009/12/solo-tra-i-fantasmi-2666-di-roberto.html>.
- VILA-MATAS, E. (2011), *Esploratori dell'abisso*, Milano, Feltrinelli.

III.
Confini e Scrittori
(America)

La bisensibilità di Tino Villanueva

Andrea Spadola
Università di Firenze

*He dicho,
por ejemplo: umbral, memoria, cerrazón,
zonas de orfandad, silencio, respirar.
El secreto, sin embargo,
está en habitar otras palabras,
en verlo todo a un tiempo y me desvelo.*
Tino Villanueva

Tino Villanueva, poeta, pittore e docente di letteratura, nasce a San Marcos in Texas nel 1941 da una famiglia di origine messicana. Trascorre la gioventù per le strade del «barrio» a giocare con gli amici ed aspira ad affermarsi nel mondo sportivo per poter migliorare un giorno la posizione socio-economica della sua famiglia. Nel frattempo, sbarca il lunario aiutando i genitori nella raccolta delle messi, vendendo quotidiani e improvvisandosi giardiniere degli spazi pubblici di San Marcos (Bruce-Novoa 1983: 257). Ottenuto il diploma si trasferisce a San Antonio dove trova lavoro come operaio in un'azienda produttrice fino a quando nel 1964 viene reclutato dall'esercito statunitense nel Canale di Panama. Studia arte tra la Southwest Texas State University e la New York University di Buffalo e consegue il dottorato a Boston dove oggi è docente.

Durante gli anni universitari si appassiona di letteratura e della poesia di Dylan Thomas, di Rubén Darío e di Federico García Lorca. Nello stesso periodo, compone anche i primi versi che si caratterizzano per il contenuto di tipo nostalgico e sentimentale e per il rigore metrico. Tuttavia, dalla prima raccolta poetica *Hay otra voz poems* (1968-1971) (1979), Villanueva

esplora nuove forme poetiche prossime alla sua contemporaneità: adotta il verso libero, ricorre a toni emotivi sempre più profondi, e scrive sotto forma di «poema largo».¹

Negli ultimi decenni, Tino Villanueva si è impegnato nella ricerca di una parola poetica che potesse esprimere le problematiche legate alla comunità chicana, in cui egli stesso si riconosce. Tale impegno gli ha conferito nel tempo un ruolo di primo ordine nelle numerose pagine antologiche che sono state dedicate al cosiddetto periodo del «Rinascimento Chicano» (Lomelí 1993: 86-108). In Italia, la sua opera è rimasta inedita fino alla pubblicazione de *Il canto del cronista* (2000), raccolta antologica curata in edizione bilingue dalla comparatista Paola Mildonian. L'antologia racchiude le liriche più rappresentative dell'opera poetica di Villanueva e sono state tratte da *Hay otra voz poems* (1979), *Scene from the Movie GIANT* (1993), *Crónica de mis años peores* (1994), *Shaking Off the Dark* (1998) e *Primera causa* (1999).

Il titolo, che è un richiamo indiretto alla celebre poesia «De mi cartera» di Antonio Machado, allude alla funzione che Villanueva assegna alla poesia, ovvero quella d'intonare una melodia capace di raccontare gli eventi storici, che corrispondono sia ai fatti vissuti in prima persona, sia agli avvenimenti che hanno riguardato i chicani. In «Mi raza», ad esempio, Villanueva ci racconta le giornate trascorse a lavorare duramente nei campi e non sempre riusciamo a identificare la voce poetica con il poeta, considerato che il soggetto del discorso sembra rappresentare tutta la comunità chicana:

¡Y éntrale otra vez con la frescura!
Éntrale a los surcos agridulces más largos
que la vida misma

¹ Ricordiamo che il «poema largo» è un tipo di testo in versi ma dal contenuto tipico della narrazione e dei generi didascalici; di solito è suddiviso in più parti. Corrisponde in linea di massima al poemetto italiano (Graña 2008).

[...]

no importa,

hay que comer, hacer pagos, sacar la ropa (2002: 52).²

Lo stesso fenomeno di sovrapposizione dell'interlocutore lo intravediamo in «History I must wake to», sottotitolata «I too have walked my barrio streets». La lirica è preceduta dall'epigrafe di Pablo Neruda, che è anche il destinatario del componimento.

Ancora una volta la poesia diventa strumento di denuncia della pessima condizione lavorativa dei chicanos, impegnati a raccogliere il cotone sotto un sole cocente:

As a child and migrant,

I've picked clean straight rows of cotton

When the summers were afire (80).

Questo componimento prende in esame anche un altro aspetto della cultura chicana, legato all'ambiente scolastico, all'istituzione che prepara ufficialmente all'ingresso nella società. In Villanueva il ricordo degli anni scolastici è motivo di frustrazione, di ubbidienza nei confronti degli insegnanti che vietano l'uso dello spagnolo, lingua denigrata a favore dell'inglese, lingua del prestigio sociale ed economico:

I've printed my name at different schools

For indifferent teachers

Who've snickered at my native surname,

who've turned me in «for speaking Spanish on the premises»

[...]

I too have walked my barrio streets,

heard those congenial strangers

who put on their finest drawl in yearly, murdered Spanish (82-84).

Nel complesso, la poesia si presenta sotto forma di manifesto della biografia di Villanueva, che attraverso il ricordo ripercorre

² D'ora in avanti, tutti i riferimenti poetici citati si riferiranno a Villanueva 2002.

le strade di diversi *barrios* fino ad arrivare all'epilogo in cui chiede a Neruda se:

A poet's devotions, can't it reach beyond mere walking,
beyond found words
when the people are stirring into the glowing wind? (80-89).

Sebbene l'impegno per la questione sociale sia piuttosto vivo nella poetica di Tino Villanueva, la sua indagine interiore lo spinge anche verso altre tematiche di carattere esistenzialista. In diversi componimenti, infatti, è presente una riflessione di tipo metafisico riguardo al mondo della natura, alla funzione della memoria in lotta perenne contro l'oblio, alla caducità della vita, al fluire del tempo, all'alternanza delle stagioni, e alla semplicità dell'ambiente rurale opposto puntualmente al materialismo della società industriale. Tale coinvolgimento per le questioni ontologiche, distanziano Villanueva da una buona parte della critica letteraria che, come Rafael Jesús González, ha interpretato la letteratura chicana priva d'interesse per le tematiche esistenzialistiche:

La literatura chicana es literatura, en gran parte, de propaganda, literatura polémica cuya meta no es explorar lo más personal del hombre y encontrándose transcender a lo universal, sino intenta de raíz crear la cultura chicana, reclutar a la juventud a una nueva conciencia de sí misma no sólo como seres particulares sino como fuerza política (1972: 30).

Di contro, la poetica di Tino Villanueva è ricca di rimandi mnemonici e di sovrapposizioni temporali in cui i tempi del passato, del presente e del futuro spesso si ritrovano interpellati in un unico atto emotivo attraverso la creazione letteraria.

In tale senso, la poesia «Imaginé un papel» rappresenta un esempio di questo rapporto a tre che può instaurarsi tra la scrittura, la memoria e l'oblio. In una sorta di trasposizione dei versetti tratti dal Vangelo di San Giovanni: «E in principio era il verbo, [...] il verbo si fece carne e venne a vivere tra di noi», al «papel» spetta la posizione del «principio», da cui si origina

l'«incarnazione» della parola-memoria, che a sua volta riporta in «vita» gli atti mancati, o spazzati nel dimenticatoio dall'oblio:

En el principio era un papel;
y sobre el papel una memoria,
y la memoria se hizo verbo –
lo que se olvida y luego retorna,
lo que siempre ha sido mío y nunca acaba,
que cuando acaba, acaba siendo lo que escribo (150).

Da un punto di visto linguistico, la poesia di Tino Villanueva si contraddistingue per un fenomeno tipico degli autori del «Rinascimento chicano» e che riscontriamo anche nella scrittura di Alurista, pseudonimo del poeta chicano Alberto Baltazar Urista Heredia (Maldonado 1971, Martín Rodríguez 1995). Tale fenomeno riguarda l'alternanza tra il sistema linguistico inglese con quello spagnolo ed è un tratto tipico di gran parte della produzione poetica chicana. Come è risaputo, dal 1848 la comunità chicana ha abitato uno spazio biculturale ibrido, in cui l'inglese ha rappresentato la lingua del prestigio economico e sociale in contrapposizione con lo spagnolo che è stato etichettato e vissuto come l'idioma di un'origine e di un'identità perdute. Se da un lato, l'America settentrionale ha concluso la propria politica espansionistica sul territorio sud-occidentale, dall'altro l'assimilazione culturale ha trovato un freno dinanzi al castigliano che era ben radicato e che non è mai stato dimenticato da parte dei chicani. Anziché ricorrere all'utilizzo di una sola lingua a discapito dell'altra, la comunità ispanofona ha preferito avviare un processo di simbiosi e d'interazione linguistica, che ha avuto un'eco in ambito letterario.

In linguistica, l'influenza reciproca tra due codici linguistici all'interno di uno stesso discorso o testo corrisponde a un atto interlinguistico sorto dall'incontro e dalla fusione grammaticale, sintattica e culturale di due diversi sistemi linguistici. Negli anni Novanta Bruce-Novoa definiva tale fenomeno come

subtle fusions of grammar, syntax, or cross-cultural allusions. Interlin-

gualism is a linguistic practice highly sensitive to the context of speech acts, able to shift add-mixtures of languages according to situational needs or the effects desired (1990: 50-51).

A differenza del «code-switching» o passaggio da un sistema linguistico a un altro con un particolare tipo d'interazione verbale tipica della popolazione bilingue (Sánchez 1983: 139), il fenomeno dell'interlinguismo si distingue per la sovrapposizione di due codici e prevede il prevalere di una lingua su un'altra. In Tino Villanueva, ad esempio, i due sistemi linguistici sono sempre alternati e mai combinati, considerato che il poeta non ricorre allo «spanglish» basato sull'utilizzo terminologico e grammaticale di due lingue all'interno di un unico discorso. Nell'opera di Tino Villanueva, la giustapposizione linguistica tra l'inglese e lo spagnolo è dovuta a un tipo di bilinguismo «distinto» che, secondo quanto sostenuto dallo stesso poeta, si collega alla capacità percettiva tipica dei parlanti chicani che interpretano da due prospettive differenti uno stesso atto linguistico.

Villanueva definisce tale sovrapposizione linguistica e percettiva come «bisensibilismo» (1980: 55-65), termine coniato da lui stesso per spiegare questa duplice percezione di cui dispone la comunità chicana. In un'intervista rilasciata a Firenze nel 2010, in merito al fenomeno della bisensualità Villanueva affermava:

Yo creo que quería contribuir al fenómeno del bilingüismo y se me ocurrió que el bilingüismo existe cuando la palabra sale verbalmente de la boca, pero que hay un paso anterior, que es el modo en que reaccionamos ante ciertas realidades. Somos sensibles dos veces ante un mismo objeto, simplemente porque somos bilingües y biculturales. Entramos y salimos de dos culturas todos los días, hablamos inglés, hablamos español, y creo que en la introducción dije que somos hispanohablantes y anglohablantes así como también angloactantes e hispanoactantes (Foderaro 2010: 67-68).

Tale competenza di duplice percezione si è sviluppata in prevalenza grazie all'interazione secolare tra la storia e la cultura anglosassone con quella ispanica. Infatti, da un lato, la comu-

nità chicana ha fatto propria la sensibilità ispanica propria dell'intra-storia, coincidente con il bagaglio culturale ereditato dagli spagnoli, dai messicani e dalle popolazioni indigene; e dall'altro, ha appreso la sensibilità anglosassone vissuta prevelentemente come oppressiva, ma anche come possibilità di miglioramento socio-economico.

Nel suo studio sul bisensibilismo, Villanueva riporta il caso di un bambino che ha appena acquistato un coniglietto e che incontra per strada una signora bilingue con cui interagisce. La donna bilingue potrebbe esprimersi in tre maniere differenti che nell'ordine proposto da Villanueva possono essere:

I see you now have a pet rabbit;
 Veo que ahora tienes un pet rabbit;
 Veo que ahora tienes un conejito (1980: 56-57).

In riferimento alla tesi di Villanueva, la signora opterebbe per la seconda espressione composta da un sintagma «ibrido», e ciò si verificherebbe perché a differenza dell'inglese che dispone del segno linguistico «pet» per riferirsi agli animali domestici, nella lingua e nella cultura spagnola non esiste un equivalente. Inoltre, dato il contesto storico e socio-culturale della parlante e la sua competenza come bilingue, si avvierebbe in maniera del tutto naturale il cosiddetto fenomeno «bisensibile».

Terminiamo il nostro intervento con la poesia «Convocación de palabras» tratta dalla raccolta *Crónica de mis años peores*, che riassume i temi e il linguaggio bisensibile della poetica di Tino Villanueva. La lirica si conclude con la parola «libertà», oggetto di ricerca fondamentale per tutti i «desterrados» impegnati nella difesa della libertà civile e dei diritti dei «transterrados» sparsi nel mondo:

Yo no era mío todavía.
 Era 1960..
 [...]
 Ésta será tu fe:
 Infraction

bedlam
 ambiguous.
 Las convoqué
 en el altar de mi deseo,
 llevándolas por necesidad
 a la memoria.
 [...]

Tenaz oficio
 el de crearme en mi propia imagen
 cada vez con cada una al pronunciarla:
 postprandial
 subsequently
 y de escribir por fin con voluntad
 las catorce letras de mi nombre
 y por encima
 la palabra
 libertad (116-121).

Riferimenti bibliografici

- BRUCE-NOVOA, J. (1983), *La literatura chicana a través de sus autores*, México, Siglo XXI.
- (1990), *RetroSpace: Collected Essays on Chicano Literature*, Houston, Arte Público Press.
- FODERARO, A. (2010), *Ser chicano hoy. La poesia di Tino Villanueva*, tesi di laurea inedita, Università degli Studi di Firenze.
- GONZÁLEZ, R. J. (1972), «Pensamiento sobre la literatura chicana», *Mujer*, 2, 1, p. 30.
- GRAÑA, M. C. (2008), *Il poemetto / poema extenso / long poem / langes Gedicht / poema longo / poème long. Un esempio novecentesco di ricerca poetica*, Cagliari, CUEC.
- LOMELÍ, F. (1993), *The Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Literature and Art*, Houston, Arte Público Press.
- MACHADO, A. (1962), *Obras completas*, Madrid, Editorial Plenitud.
- MALDONADO, J. (1971), *Poesía chicana: Alurista, el mero chingón*, Washington, Centro de Estudios Chicanos, University of Washington.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, M. (1995), *La voz urgente. Antología de literatura chicana en español*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- ROSA, J. B. (1996), *Antología de la poesía chicana. Anthology of Chicano Poetry*, Madrid, Huerga & Fierro.

- SÁNCHEZ, R. (1983), *Chicano Discourse. Socio-historic Perspectives*, Houston, Arte Público Press.
- TATUM, C. M. (2001), *Chicano Popular Culture: que hable el pueblo*, Tucson, The University of Arizona Press.
- VILLANUEVA, T. (1979), *Hay otra voz poems (1968-1971)*, Madrid-New York, Editorial Mensaje.
- (1980), *Chicanos. Antología histórica y literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, col. «Tierra Firme».
- (1993), *Scene from the Movie GIANT*, Evanston, Curbstone Press.
- (1994), *Crónica de mis años peores*, Evanston, Northwestern University Press.
- (1998), *Shaking Off the Dark*, Tempe, Bilingual Review Press.
- (1999), *Primera causa / First Cause*, New York, Cross-Cultural Communications.
- (2002), *Il canto del cronista. Antologia poetica*, a cura di P. Mildonian, Firenze, Le Lettere.

Lazarillo de Tormes y *Mi tío Atahualpa*
de Paulo Carvalho-Neto:
el corredor transatlántico de la picaresca

Robert L. Fiore
University of Arizona

La picaresca emerge como una consecuencia estética (el relato) de una causa ética (la decepción), de tal suerte que el humor irónico en la narración mimética es un instrumento artístico que desarma los mitos que habían servido para establecer el mundo del pícaro. Un estudio del punto de vista escéptico y el humor irónico en *Lazarillo de Tormes*, y *Mi tío Atahualpa* de Paulo Carvalho-Neto,¹ ilustra cómo las experiencias, el discurso y las observaciones de los narradores/protagonistas Lázaro y Atahualpa se combinan para presentar la postura metafísica del escepticismo filosófico, parte del «Political Unconscious» de dos épocas, el renacimiento y el siglo XX. El análisis de los grandes secretos de Dios en *Lazarillo de Tormes* y la visión del Apocalipsis en *Mi tío Atahualpa* pone de manifiesto que estos dos pícaros marginados, que son heterodoxos por excelencia, salen al centro del proscenio para ventilar sus quejas, y con su lenguaje irónico y humorístico demuestran que la máscara trágica está detrás de la máscara cómica.²

El libro *The Political Unconscious* del crítico Frederic Jame-

* Una versión abreviada de esta ponencia fue publicada *online* (Fiore 2002).

¹ Paulo de Carvalho-Neto es un brasileño que vivió en el Ecuador. *Mi tío Atahualpa*, publicado en 1972, fue finalista para el Premio Barral de Novela de España.

² El dardo del humor irónico es cómico y triste como dice Guzmán en *Guzmán de Alfarache*: «Porque con oro fino se cubre la píldora y a veces le causará risa lo que le debiera hacer verter lágrimas» (Alemán 1987: II, 1, 1, 49).

son puede servir como un catalizador para estudiar la filosofía escéptica y la ideología ética en estas novelas. A mi parecer, Jameson tiene razón cuando dice que la ideología de una época tiene que ver con «the act and production of symbolic and narrative form» (Jameson 1991: 76) y «antagonistic collective discourses of social classes» (Jameson 1991: 79). En este caso, varios tipos del humor y escepticismo forman un collage que refleja los discursos colectivos y antagonistas de las clases sociales, y la pérdida de la fe en sistemas y códigos sociales, políticos y religiosos, parte del subconsciente político de dos épocas. Una breve discusión del ambiente intelectual y cultural de la España del siglo XVI y del resurgimiento del escepticismo puede ayudar a entender cómo y por qué Lázaro y Atahualpa presentan la postura metafísica del escepticismo filosófico.

Durante la época de la Reforma, el secularismo y el continuo cuestionamiento de la doctrina religiosa penetraron la ortodoxia de España. Y uno de los resultados de la crisis intelectual que siguió fue el resurgimiento del escepticismo, como la primera línea de defensa del catolicismo español contra la Reforma, siendo el escolasticismo la segunda. Las teorías y los dogmas del escepticismo se hicieron accesibles a los intelectuales del Renacimiento principalmente a través de cuatro fuentes principales: 1) las escrituras de San Agustín sobre el escepticismo académico; 2) el descubrimiento de las escrituras de Sextus Empiricus; 3) las obras escépticas de Cicerón; y 4) el informe de Diógenes Laertius sobre las etapas del escepticismo. Durante la Reforma, se inició un debate sobre la norma del conocimiento religioso y éste reavivó el interés en las cuestiones que los pirrónicos habían debatido en la antigüedad. El rechazo de Lutero del criterio de la Iglesia Católica a favor de uno nuevo estimuló un debate semejante al de Sextus Empiricus. Preguntas incluidas en el debate fueron: ¿Cómo se puede justificar la base del conocimiento? ¿Sobre cuál criterio se basa el conocimiento? Erasmo, en su *Elogio a la locura*, condenó la búsqueda en sí de un criterio específico, diciendo que los asuntos hu-

manos son tan oscuros y variados que no se puede saber nada a ciencia cierta. Para Erasmo y algunos de sus discípulos la subestructura de la creencia esencial era demasiado compleja para ser juzgada. Por eso creían que era más fácil adoptar una actitud escéptica, aceptar la antigua sabiduría de la Iglesia Católica, y adoptar una piedad no teológica (Popkin 1979: 1-8).

En *Lazarillo de Tormes*, Lázaro sufre una variedad de experiencias y al final en cuanto a su así llamado éxito, el *ménage à trois* entre Lázaro, su mujer y el Arcipreste, asimila una actitud semejante a la de Erasmo y los escépticos filosóficos en que no admite ninguna verdad y se abstiene de juzgar. La novela presenta una pseudoautobiografía mimética en la cual el protagonista/narrador es más que un personaje que sufre variadas experiencias, o un marginado; es también un *histor*,³ o sea, un observador/investigador. En algunas partes de la obra (por ejemplo, el prólogo), se da énfasis al papel del narrador, mientras que en otras se acentúa el del personaje y sus experiencias (por ejemplo, el primer tratado) o el del *histor*, del observador (por ejemplo, el quinto tratado). En el prólogo parece que Vuestra Merced ha escrito una carta a Lázaro, adulto, pidiendo una explicación sobre el caso, el *ménage à trois*: «Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, me pareció no tomarlo por medio sino del principio porque se tenga entera noticia de mi persona...» (*Lazarillo* 2000: 4). Vuestra Merced aquí es destinatario; parece que ha pedido que Lázaro explicara el «caso» que se refiere al acuerdo matrimonial del tratado séptimo. La respuesta a la carta de Vuestra Merced es, en efecto, la novela, la relación epistolaria que sigue el prólogo. Algunos soliloquios o monólogos interiores del tercer tratado ofrecen un indicio del pensamiento metafísico del protagonista/narrador

³ «The *histor* is the narrator as inquirer, constructing a narrative on the basis of such evidence as he has been able to accumulate» (Scholes - Kellogg 1979: 266-72).

y su postura escéptica enterrados en el texto. El tercer tratado es importante por las observaciones agudas del *histor*, los pensamientos más íntimos del protagonista, y el punto de vista metafísico del narrador. Sufriendo hambre y dándose cuenta de que no hay esperanza, Lazarillo, acostado en la cama del escudero, se dirige a Dios con intenso pesimismo cuando dice: «Me maldije mil veces (Dios me lo perdone), y a mi ruin fortuna, allí, lo más de la noche; y lo peor: no osándome revolver por no despartarle, pedí a Dios muchas veces la muerte» (Lazarillo 2000: 39). Más tarde Lazarillo observa el comportamiento pretencioso del escudero y ofrece sus pensamientos escépticos sobre el plan y la justicia de Dios cuando dice:

¡Bendito seáis Vos, Señor... que dais la enfermedad y ponéis el remedio! ¿Quién encontrará a aquel mi señor que no piense, según él contento de sí lleva, haber anoche bien cenado y dormido en buena cama y aun ahora es de mañana, no le cuenten por muy bien almorzado? ¡Grandes secretos son, Señor, los que Vos hacéis y las gentes ignoran! (Lazarillo 2000: 40).

En cuanto al pensamiento metafísico se ve que el protagonista no comprende el plan de Dios y sus grandes secretos que permiten el sufrimiento y la desesperanza en su mundo. Según el punto de vista del escepticismo no se puede saber nada con seguridad, ni mucho menos los grandes secretos de Dios y su plan.

En el último tratado, cuando Lázarro dice: «Quiso Dios alumbrarme y ponerme en camino y manera provechosa» (Lazarillo 2000: 63) y parece que está contento con haber llegado al buen puerto mencionado en el prólogo. Pero el silencio y el disimulo muestran que Lázarro, el protagonista adulto, es un conformista social cuyos sentimientos, emociones, y juicios morales son mayormente encubiertos con el silencio. La fusión del discurso con el silencio produce una representación irónica de la historia del así llamado éxito de Lázarro y su actitud escéptica. Hablando del *ménage à trois* le dice el arcipreste: «Lázarro de Tormes, quien ha de mirar a dichos de malas lenguas nunca medrará...» (Lazarillo 2000: 64), Lázarro responde, con casi

las mismas palabras del primer tratado:⁴ «Señor [...] yo determiné de arrimarme a los buenos» (*Lazarillo* 2000: 64). Y luego añade: «Así quedamos todos tres bien conformes» (*Lazarillo* 2000: 65). Parece que está contento; sin embargo, para mantener su arreglo matrimonial y la paz en su casa, tiene que acallar las malas lenguas. En cuanto al caso, el *ménage à trois*, Lázaro ha guardado el silencio hasta el tiempo presente de la narración: «Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso» (*Lazarillo* 2000: 65).

Tanto el lenguaje como el silencio enmascaran su exposición del caso, su versión de la realidad. Al final de la obra Lázaro está tan inseguro y ansioso como lo estuvo al principio porque su matrimonio, la base de su «éxito», cae bajo el dominio de la fortuna. La fortuna, que desempeña un papel importante por toda la novela, forma parte de la filosofía que Lázaro desarrolla en la narración. Esta filosofía es escéptica en que no se admiten certidumbres en el mundo, ni un criterio, por medio del cual se pueda juzgar. En el séptimo tratado la fortuna forma parte de sus juicios, de su actitud escéptica, de su abstención de juzgar, y de su espíritu de compromiso y conciliación.

Al final, se ve que su actitud hacia la sociedad y la ética es semejante a la del filósofo escéptico que rechaza la existencia de la certidumbre y mantiene, así, que la validez objetiva es indemostrable. Puesto que, según este punto de vista, es imposible acertar la verdad o la certeza, Lázaro acepta como regla del comportamiento la suspensión de juzgar cuestiones que contienen evidencia conflictiva. Lo que es válido para su postura ética, también se aplica a sus valores sociales. En sus asuntos prácticos, por ejemplo el matrimonio, obedece a las costumbres de la sociedad con una tranquilidad pasiva. Según la escuela pirrónica, la renuncia de juzgar, con su adhesión concomitante a las

⁴ «Mi viuda madre, como sin marido y sin abrigo se viese, determinó arrimarse a los buenos, por ser uno de ellos» (*Lazarillo* 2000: 6).

reglas sociales debe llevar consigo la tranquilidad del alma. Sin embargo, al final la única manera en que Lázaro puede conseguir la paz es imponer el silencio y acallar las malas lenguas. Como dice el proverbio: una persona contenta no tiene historia que contar.

La picaresca hispanoamericana

En cuanto al traslado a ultramar de la picaresca española, recordemos lo que Pablos dice al final del *Buscón* por Quevedo: «Determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella, a ver si, mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte. Y fueme peor como v.m. verá en la segunda parte» (Quevedo 2000: 308). Han pasado algunos pícaros de verdad a las Indias; y también la picaresca literaria ha renacido y sigue floreciendo en las Américas. Con su narrador, protagonista, y narratorio polifacéticos *Mi tío Atahualpa* es ejemplo de una variante de la picaresca en técnica, contenido y punto de vista metafísico. El papel de Vuestra Merced, el destinatario de la narración en el *Lazarillo*, se hace más complicado con la fragmentación del narrador y el discurso epistolario del *Lazarillo* se convierte en una novela híbrida, que es a la vez picaresca y testimonial. Por una parte, el sobrino es narrador, y por otra, es un *his-tor* omnisciente. O sea, la novela es contada en primera persona por un narrador que es testigo de su propio relato. Atahualpa-sobrino narra las aventuras y adversidades de la vida del tío en primera persona como si fuera testigo ocular. Las narra a un receptor semejante a Vuestra Merced del *Lazarillo*, a veces llamado Usted, a veces, Buen Amigo, mientras que añade su comentario sobre todo tipo de temas.

El humor entrópico que predomina en *Mi tío Atahualpa* pone de manifiesto una pérdida de la fe en sistemas sociológicos, políticos, religiosos y metafísicos y refleja una ruptura de percepciones tradicionales de la realidad y códigos sociales y mo-

rales. Según el teórico Patrick O'Neill, el humor entrópico se relaciona con la sátira, la ironía y la parodia y trata el desencanto global en la literatura:

The disillusionment is comprehensive, involving a loss of faith in psychological, sociological, and metaphysical systems alike, as well as in our own ability to replace the ailing systems by satisfactory surrogates. The resulting thematic characteristics, as far as fiction is concerned, include the following: most important, the «refusal to treat tragic materials tragically» but rather to subject them to comic, even grotesque distortion; this accompanied by a detached, uninvolved observation of the despairing, the fantastic, the outrageous, a mocking apocalyptic tone of cosmic irony in which no attempt at the correction of vices or the praise of virtues can be discerned, and an ironic undercutting of the fictional undertaking itself, which is thus implied to be no more trustworthy than any other intellectual system (O'Neill 1990: 25-26).

La novela ofrece una visión cómica, satírica y escéptica de la clase blanca dominante en el Ecuador desde el punto de vista de un indio, el sobrino. La historia es del tío Atahualpa, indio pendejo, como dice el narrador, que trabaja de sirviente en una decadente embajada occidental de Quito. Allí ve todo tipo de sucesos del mundo blanco, habitado por unas figuras caricaturizadas, hasta que muere envenenado por accidente: Tío Atahualpa toma una copa de whisky que la mujer del embajador había preparado para su marido. Es reemplazado por su sobrino, también llamado Atahualpa. Comienza la obra así:

Yo casi fui un indio pendejo como mi tío. Perdonando la palabra, Ud., sí mi Buen Amigo, sabe lo que es un indio pendejo ¿no? D'esos indio' del medio. O sea que ni indio, ni blanco, ni cholo, ni negro, ni serrano, ni costeño, ni montubio, ni ecuatoriano, ni extranjero, ni na'a. Indio pendejo, pue. Indio qu'está a la vista 'e to'a la gente y nadie lo ve, qu'está mismito en las calles to'os los días, caminando pa' allá pa' acá, buscando trabajo en las puerta' 'e casa 'e gente rica, de jardinero, de mensajero, cuidandero 'e perros, saloner, casero, criandero 'e niños, de to'a clase 'e trabajo. Chofer. El Ecuador está llenito 'e indio pendejo (Carvalho-Neto 1972: 3).

Siguiendo el rumbo del *Buscón*, *Mi tío Atahualpa* ofrece una

fuerte sátira que destaca el antagonismo entre las clases sociales. Un apartado ilustrativo es el pasaje de los supositorios. El embajador decadentísimo, quien es autor de la ridícula *Historia Universal* que incluye una historia pretenciosa de los incas, se encuentra enfermo, y le pide a su sirviente, Atahualpa, al que llama Gregory, que le ponga un supositorio. Para el tío y el narrador, la introducción anal es un reflejo del carácter moral pervertido del Embajador. El narrador sobrino nos presenta un cuadro escatológico del Embajador como si fuera testigo ocular. Hablando de supositorios, dice:

Es que mi tío le ponía ¿pues no? Porque estos señore' cuando se sienten mal se ponen estas cosa'. Na'a de píldoras para la fiebre, ni hierba, ni na'a. Se introduce este palito por ahí. Y el saco 'e mierda ese de Embajador no se lo ponía a sí mismo, sino que llamaba a mi tío para hace'lo. [...] Lo echaba boca abajo, le abría las piernas y con el dedo le hacía la operación (Carvalho-Neto 1972: 38-39).

Este episodio no sólo critica a la clase dominante, también le permite al tío vengarse del Embajador e identificarse con el indio que ha sido oprimido y explotado en la historia. El sobrino como narrador e *histor* omnisciente ofrece una visión gráfica y los pensamientos íntimos y la rabia del tío, cuando dice:

Mi tío sacó la cajita 'e supositorio' de un cajoncito del sofá-cama y le puso el primero con rabia, pensando «Éste por la Historia Universal».

«¿Ya está?», preguntó el Embajador.

«Espérese» dijo mi tío. Y le puso un segundo supositorio, con más rabia, pensando: «Éste por los Inca'».

«Gregorito ¿qué haces?»

Cogió un tercero supositorio, bien grandote. Al embajador ya le falta el aire:

«Gregorito, me duele».

«Aguante lo más que pueda».

Y le metió este tercero, corchándolo bien con mucho voleo de dedo y una rabia de mil años, pensando: «Y éste por to'os los indios que se mueren de hambre».

«Ayyyy, uihhh, ¡Sácalo! ¡Sácalo!»

Y se sacó su dedo, todo ensucia'o. Dijo:

«Mierda».

Sí era mierda de verdad, pue. Se acordó de Don Simón, el curandero, que vivía 'iciendo mierda por cualquier cosa. Y quedó confundido, porque no quería parecerse a Don Simón. La «mierda» que dijo fue con un sentido diferente (Carvalho-Neto 1972: 39-40).

Este pasaje muestra bien una imagen del indio que no sufre pasiva y resignadamente, que no se adapta fácilmente a la realidad contemporánea de Latinoamérica. Aunque sigue explotado y oprimido Atahualpa es un indio travieso, un pícaro que engaña y se burla de sus amos.

El punto de vista metafísico de esta novela aparece en una solemne visión escéptica del *Apocalipsis* que tiene el narrador/histor. Se trata de una parodia del *Apocalipsis* de San Juan en la cual aparecen el diablo, el patrón Santiago y estudiantes, indios y negros. En el momento más desesperado en la vida del narrador/testigo relata un sueño titulado: «De como el Diantre dio batalla al Arcángel San Miguel rompiéndole su espada 'e acero» (Carvalho-Neto 1972: 189). El subtítulo es interesante: «Relación minuciosa de un enfrentamiento entre el Bien y el Mal del cual fui personal testigo, terminando con la victoria del Mal y la derrota del Bien, quien salió corrido pero prometiendo volver» (Carvalho-Neto 1972: 189). La segunda parte de la visión termina con la derrota del Dragón y sus aliados. Jesús llama al Arcángel San Miguel y le da órdenes de matar al dragón, diciéndole: «No seas pendejo, mi Arcángel», «¡A la lucha, carajo!» (Carvalho-Neto 1972: 272). Y el Arcángel San Miguel, acompañado de indios, estudiantes, negros y páramos luchan contra el Diantre, quien dice en verso: «Mi gente toda / Estamos jodidos / El pueblo se ha despert'ao / Vamos todos a irnos» (Carvalho-Neto 1972: 272). El narrador describe la victoria: «Y Miguelito el Arcángel le clavó la lanza derecho al corazón. [...] Se oyó un estampido muy fuerte – «¡paaaf!» – y se abrió un enorme agujero en el medio 'e Quito» (Carvalho-Neto 1972: 272-73). «El Ecuador quedó pobre pobre pobre pobre, como lo era antes, bastantísimos tiempos antes. Se fueron esos malos pa' nunca más volver a molestar. Entonces los indios salieron 'e su choza, ese día, y ya no se em-

borracharon» (Carvalho-Neto 1972: 274). Aquí la visión del *histor* ofrece una parodia del *Apocalipsis* que satiriza la victoria del indio, y el la justicia de Dios.

En conclusión, aquí tenemos dos novelas picarescas, en las cuales, los protagonistas/narradores salen al centro del prosce-nio para ventilar sus frustraciones, expresar la justicia irónica y presentar las posturas metafísica y éticas del escepticismo. En estas dos obras se ve que los discursos antagonistas de las clases sociales, y las posturas escépticas forman parte del subconscien-te político de dos épocas.

Referencias bibliográficas

- ALEMÁN, M. (1987), *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Madrid, Cátedra.
- CARVALHO-NETO, P. DE (1972), *Mi tío Atahualpa*, México, Siglo XXI.
- FIGLIO, R.L. (2002), «Lazarillo de Tormes y Mi tío Atahualpa de Paulo Carvalho-Neto: la justicia irónica en la picaresca», http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&-pid=MSC0000000012002000200036&lng=es&nrm=iso.
- JAMESON, F. (1991), *The Political Unconscious*, Ithaca, New York, Cornell University Press.
- Lazarillo de Tormes* (2000), ed. Robert L. Fiore, Asheville, North Carolina, Pegasus.
- O'NEILL, P. (1990), *The Comedy of Entropy: Humour, Narrative, Reading*, Toronto, University of Toronto Press.
- POPKIN, R. H. (1979), *The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza*, Berkeley, California, University of California Press.
- QUEVEDO, F. (2000), *El Buscón*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra.
- SCHOLES, R., KELLOGG, R. (1979), *Nature of Narrative*, Oxford, Oxford University Press.

Con la frontera a cuestas:
El corrido de Dante de Eduardo González Viaña

María Cecilia Graña
Università di Verona

1. *Introducción*

La frontera significó inclusión y mestizaje en la mayor parte de Latinoamérica, pues exceptuando el conflicto inicial de la conquista o algunos sucesivos (como en la Argentina del siglo XIX), las diversas fronteras que se fueron creando en el continente (fronteras misioneras, fronteras indígenas, de los cimarrones, las fronteras mineras, del caucho, etc.) fueron algo dinámico que no permitía diferenciar claramente a los sujetos que las habitaban. Pero a pesar de esto, las fronteras latinoamericanas no lograron constituirse en fuente de desarrollo democrático como lo fue la del oeste de los Estados Unidos descrita por Turner (1893). En efecto, en los Estados Unidos la minoría llamada «latina» – de la cual la México-americana es paradigmática por haber sido la primera – tiene un peso cada vez mayor en la vida política del país del norte. Quizás por esto, el bilingüismo español-inglés se ha vuelto en muchos estados una realidad concreta; basta pensar en que las radios bilingües y las que transmiten sólo en lengua española (500) superan, en el territorio norteamericano, el número de todas las radios juntas de El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Guatemala y Honduras (Stavans 2009: 132). Sin embargo, aunque en la zona limítrofe al norte del Río Grande se abra un espacio dinámico de mezclas que incorpora nuevos sujetos sociales en los Estados Unidos – de hecho, hoy la segunda minoría en la vida política estadounidense es la hispánica –, a lo largo de la historia de ese país ha predominado y predomina, sobre todo después del atentado

del 11 de septiembre, el concepto de frontera como exclusión; aquél desarrollado a posteriori de 1848, luego de la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo, cuando la línea que separaba el Yo del Otro indicaba hacia el norte el poder y hacia el sur la pobreza (Rinke 2004: 107).¹ Desde entonces, el afán expansionístico de los Estados Unidos fue desarrollando una percepción del vecino sureño como ignorante, cobarde, perezoso, malicioso, un resabio de la visión europea de los indígenas de la época de la conquista pero que, desde el siglo XIX en adelante, sirvió para justificar o «naturalizar» el «destino manifiesto» (Bernecker 2004: 109-116).² El ideologema del «mexicano cansado», siempre bajo su sombrero a dormir al sol (todo lo contrario del paradigma del anglo productivo y trabajador) siguió siendo aquél bajo el cual proteger y justificar la hegemonía estadounidense respecto de América Latina.³ Sin embargo, frente a los fenómenos de conquista de territorios por parte de los Estados Unidos y actualmente de los grandes poderes económicos, podemos hacer nuestra la opinión del mexicanísimo Carlos Fuentes que habla de una «reconquista silenciosa» (Fuentes

¹ Si desde el Sur, desde 1850 con el chileno Francisco Bilbao y a finales de siglo con Rodó y Darío, se fueron creando una serie de percepciones mentales que observan el norte como individualista, tecnocrático y pragmático, frente al sur como solidario, artístico e idealista, las percepciones mentales que se desarrollan en el Norte serán, en cambio, de otro tipo.

² Recuerdo que la expresión la introdujo John O. Sullivan en un periódico de los Estados Unidos en 1845 al decir: «El cumplimiento de nuestro destino manifiesto es extendernos por todo el continente que nos ha sido asignado por la Providencia, para el desarrollo del gran experimento de libertad y autogobierno». Wikipedia, «Doctrina del destino manifiesto».

³ La creación de estereotipos para caracterizar a los pueblos de América de Sur por cierto proviene de la conquista, pero se refuerza más tarde: la zona ecuatorial, en los relatos de viajes del siglo XVIII (por ejemplo, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* de Guillaume-Thomas Raynal publicada en 1770 y luego ampliada) se representa por medio de una tesis que contraponía las poblaciones de los climas templados del norte de América con «la degradación que, en los climas tropicales, afecta tanto el cuerpo como el espíritu» (Ette 2001: 90).

2000) de América Latina respecto de los Estados Unidos, pues hoy hay 23 millones de mexicanos y 17 millones de latinoamericanos viviendo en el país del norte.

La «zona de frontera» es un concepto que se ha reforzado en el mundo con las migraciones del siglo XX, de proporciones antes inimaginables: hoy, amplios espacios fronterizos se han convertido en zonas que han dado lugar a un profundo cambio en la auto-percepción histórico-espacial. De hecho, según Bernecker «para este fenómeno masivo de migración, la frontera estatal tradicional no tiene ninguna importancia» (Bernecker 2004: 83). A lo que se suma el que los estados «ya no pueden utilizar las fronteras como barreras económicas, debido a que los nuevos poderes económicos se mueven libremente» (Bernecker 2004: 83).

Para muchos escritores del siglo XX, de uno y otro lado del Río Grande, la frontera sigue siendo tema y problema: es vivida todavía conflictivamente entre mexicanos y estadounidenses y, en Estados Unidos, entre la minoría hispánica y la mayoría anglófona. Es también un asunto cuya vigencia se ha vuelto universal porque, como decía, grandes masas de seres humanos se están desplazando de un continente a otro y viven como llevando «la frontera a cuestras» o se sienten como divididos por ella entre un «yo» y un «otro». Guillermo Gómez Peña define esa condición como un anillo de Möbius:

The border became my home, my base of operations, and my laboratory for social and artistic experimentation. My art, my dreams, my family and friends, and my psyche were literally and conceptually divided by the border. But the border was not a straight line; it was more like a Möbius strip. No matter where I was, I was always on «the other side», feeling ruptured and incomplete, ever longing for my other selves, my other home and tribe (1996: 63).

Un México-americano representa la frontera como una «herida abierta» – como la define Gloria Anzaldúa (1999: 25) –, pero también puede verla, utópicamente, como una apertura hacia un «borderless future» en el que impera lo híbrido y el

mestizaje. Así la concibe Guillermo Gómez Peña en su poema «Freefalling toward a borderless future»:

I see a whole generation
freefalling toward a borderless future
incredible mixture beyond science fiction:
 cholo-punks, pachuco krishnas,
 Irish concheros, butoh rappers, cyber-Aztecs,
 Gringofarians, Hopi rockers, y demás... (Gómez Peña 1996: 1)

En México, Carlos Fuentes en el cuento «La raya del olvido» retoma una figura en silla de ruedas que recuerda la de «Todos los sábados» de Guadalupe Dueñas (Dueñas 1958:19-22), una figura – en Fuentes masculina – maltratada por sus hijos interesados sólo por lo material o por la herencia. Y que, si en el cuento de Dueñas estaba entre la muerte y la vida, en el de Fuentes está en esa misma condición, pero potenciada, porque ha sido abandonado en la «raya» que divide México y los Estados Unidos: «Estoy sentado mudo y paralítico en una silla de ruedas en medio de la noche y en un lugar que desconozco. Pero creo que no estoy muerto. ¿Será una ilusión pensar esto? [...] Si estuviera realmente muerto, sabría lo que es la muerte» (Fuentes 1995: 38). Es claro que quien descubre ese cuerpo sin documentos («Un viejo abandonado. ¿Quién pudo hacerle esto? ...Métnlo rápido en la ambulancia... A ver si averiguamos quién es», Fuentes 1995: 45) se enfrenta con un problema de identidad; sin embargo, en el momento de la muerte ese mismo cuerpo, despojado y solitario, siente que recupera su yo y nos lo demuestra pasando de la tercera persona con la que lo nombran los otros a la primera: «Un viejo que se resiste a morir. Un viejo llamado Emiliano Barroso. Qué lástima que ya nunca podrá repetirlo. Qué bueno que por fin he podido recordarlo. Soy yo» (Fuentes 1995: 45).

El tema de la frontera presenta la misma impostación bisémica (a la vez línea geográfica y metafísica) en las jóvenes generaciones de escritores mexicanos. En el caso de la novela *Señales que precederán el fin del mundo* (Herrera 2009), la frontera

es entendida tanto como la línea que divide dos países sin nombre (pero reconocibles por la lengua y las tradiciones, aunque uno sea llamado el Gran Chilango),⁴ como la raya que divide la vida de la muerte. Sin embargo, la protagonista, Makina, al internarse en el mundo gabacho⁵ – que le parece una continuación de la patria de origen, por las comidas y la lengua que permeen la cultura y el idioma de ese otro país –,⁶ demuestra una fuerza y resistencia que es lo que le falta a Emiliano Barroso en «La raya del olvido». Pero no obstante esa fuerza, Makina se enfrenta y pierde con la muerte que aquí no es exactamente biológica: porque cuando el «mojado» – el que atraviesa el Río Grande – recibe nuevos documentos con otro nombre y otra ciudad de nacimiento, sabe que ha sido desollado de su propia piel, y que el cruce de la frontera se ha vuelto análogo a la muerte misma.

2. *Un autor y una novela «glocal»*: El corrido de Dante

Si en las narraciones al sur del Río Grande la frontera se carga de pathos por una impostación bisémica, al norte del mismo,

⁴ Si la palabra «Chilango» es un sustantivo – según la RAE – para referirse a alguien que pertenece al Distrito Federal o al estado mexicano, aquí el adjetivo «Gran» aumenta las dimensiones del lugar de pertenencia o al que la protagonista se dirige, y parece aludir a los Estados Unidos, ese lugar donde muchos de los que residen proceden de México.

⁵ El significado de la palabra «gabacho» proviene de España, donde servía para definir injuriosamente al francés, a aquél que vivía junto al río Gabas en Francia. Hoy en México se utiliza para definir a los habitantes o cosas de los Estados Unidos, <http://etimologias.dechile.net/?gabacho>.

⁶ Como dice el narrador: «Hablan una lengua intermedia con la que Makina simpatiza de inmediato porque es como ella: maleable, deleble, permeable, un gozne entre dos semejantes distantes [...]. En ella brota la nostalgia de la tierra que dejaron o no conocieron, cuando usan las palabras con las que se nombran objetos; las acciones las mientan usando un verbo gabacho que es ejecutado a la manera latina, con la colita sonora de allá» (Herrera 2010: 73-74).

en los Estados Unidos, las connotaciones dramáticas del tema se aligeran gracias al optimismo que caracteriza a personajes que, en la mayor incertidumbre, se proyectan hacia el futuro y hacia el norte a sabiendas de que su única riqueza es el bagaje de la cultura de origen. Es el caso de *El corrido de Dante* (2006) del peruano Eduardo González Viaña,⁷ residente en Salem, Oregon, autor «latino» – como es llamado hoy quien es de origen hispánico en los Estados Unidos – que ha recibido varios premios importantes, como el Juan Rulfo para el cuento (1999) y el prestigioso Premio Latino (2007) por la novela mencionada. Cuenta el mismo escritor en una entrevista que la idea de *El corrido de Dante* le surgió cuando: «Una tarde en Salem, Oregon, me encontré con Marcos Zernén, un mexicano que trabaja de jardinero en la casa de mi vecino. Nunca lo había visto tan feliz. Mientras cortaba el pasto, invadió mi jardín y cortó buena parte del mío. Se lo agradecí y quise preguntarle la razón de su alborozo» (Corrales 2007); y la razón era que aunque el hombre seguía como clandestino, luego de diez años había logrado llevar a su mujer de Michoacán a los Estados Unidos. Con el estímulo de esa conversación González Viaña inicia la novela que escribirá en seis meses.

El autor, al haberse desplazado desde un país, el Perú, que

⁷ El autor nace en Chepén (Perú) y estudia en Trujillo. Luego reside por un tiempo en España y París; el periodismo lo lleva a África y Asia: pasa seis meses en Irán con el inicio de la revolución fundamentalista. Si inicialmente sus narraciones aparecen orientadas hacia asuntos antropológicos (*Sarita Colonia viene volando* 1990²), en la década de los 90 cuando se establece en los Estados Unidos y se dedica a la docencia universitaria, inicia a tratar el tema de la inmigración hacia el país del norte: «La más grande y trascendente desde los tiempos en que los judíos caminaban hacia la Tierra Prometida», como ha declarado él mismo en *El correo de Salem*. Ha escrito varias colecciones de cuentos y numerosas novelas de las que menciono: *Batalla de Felipe en la casa de Palomas* (1969); *Identificación de David* (1974); *El tiempo del amor* (1984); *Las sombras y las mujeres* (1996). En el 2008 publicó la novela *Vallejo en los infiernos* que habla de cuando Vallejo fue encarcelado en Perú.

contiene «todas las patrias» – como decía José María Arguedas – a «todo el mundo», pues ha residido en cuatro continentes (África, Asia, Europa y América), es un ejemplo de globalización – un concepto definido como «la literalidad de una *metáfora* (gr. *transporte, desplazamiento*) [...] que se desplaza a través de continentes y contenidos» (Block de Behar 2000: 14). Sin embargo, aunque la novela *El corrido de Dante* haya barrido con las fronteras del mercado-nación,⁸ su autor no ha entrado completamente en esa dinámica globalizante de los bienes simbólicos que incide «en el quehacer literario y en las humanidades» porque «tiende a aproximar las diferencias, asimilándolas en una semejanza mayor, englobando todo en una misma visión» (Block de Behar 2000: 7). En realidad, González Viaña no ha disfrutado de ese mercado de influencias que poseen los escritores estrellas, como Vargas Llosa o García Márquez; basta ver que toda la obra anterior a *El corrido* no ha gozado de una gran difusión y sólo esta novela, al ser publicada por Planeta, ingresó en un fuerte consorcio editorial.

Hay que decir, además, que a pesar de que González Viaña en Estados Unidos se ha convertido en un referente importante para la comunidad migratoria latina de Oregon (enseña literatura latinoamericana en la Western Oregon University y funda el *Correo de Salem*, un periódico cultural *on line* en español), no ha «desproblematizado» los contenidos de su obra; tiende, más bien, a rechazar la asimilación por semejanza con los productos literarios globalizados. Porque la novela, que narra un viaje por los Estados Unidos es algo más que un clásico relato *on the road*. Dante Celestino, viudo de su amada Beatriz y acompaña-

⁸ Inicialmente fue publicada en español por Arte Público Press de la Universidad de Houston (2006), edición utilizada para nuestras citas. Luego la misma editorial la publica en inglés (2007). Posteriormente, es publicada por Gorée (2007) en italiano y nuevamente en español, por Planeta (Lima, 2008) y Alfarquerque (Murcia, 2008).

do por un burro llamado Virgilio, sale en busca de su hija Emita, raptada por Johnny justo el día en que su padre le había organizado una fiesta para sus quince años. Y si el viaje es un recorrido por diversos círculos a veces infernales de la humanidad, el final parece una entrada en el paraíso o – concesión a la cultura cinematográfica norteamericana – un *happy end*: Dante encuentra a Emita; el novio de ésta descontará unos cuantos meses en la cárcel pero luego hará un trabajo honesto; Emita entrará en la Western Oregon University y enseñará a leer y a escribir a su padre.

2.1. *Narradores*

La historia se cuenta en tercera persona excepto en aquellos momentos (sobre todo el principio y el final) en los que aparece el narrador personificado en un cronista – una suerte de *alter ego* de González Viaña – de un periódico en lengua española *El Latino de Hoy*, con la intención de escribir una nota humana sobre Dante Celestino, porque la noticia de que la fiesta quinceañera había sido interrumpida por una *gang* de motociclistas que raptaron a la festejada dejando al padre en el más completo desconsuelo pero con la fuerza suficiente para viajar y encontrarla, se había esparcido, llegando hasta los diarios en inglés de San Francisco y Portland. Es un narrador que, aunque de lengua española, mantiene una posición equidistante y no conflictiva respecto de las tres lenguas y culturas que entran en juego en el espacio novelesco – el inglés, el español y el *spanGLISH*.

Y al final de la novela vuelve a aparecer («Escribo estas líneas la noche de un sábado de otoño. [...] El color dorado que ahora invade el mundo comenzó en Mount Angel donde he pasado la tarde», González Viaña 2000: 310) para enmarcar la narración y recordar que si la realidad contiene una gran cantidad de hechos inexplicables («No se habló más de la invasión de las aves porque nadie ha encontrado una explicación satis-

factoria», González Viaña 2000: 310), otros hechos no pueden zafarse de la misma: «Le pregunté a Dante si va a lograr una visa de trabajo, y entonces entendí que el universo hace milagros, pero el Departamento de Inmigración, no» (González Viaña 2000: 311). Una visión a la que ya se había sometido el optimismo indestructible del protagonista al quedar viudo: «Quizás de allí le vino [a Dante] el pensamiento resignado de que la vida dispone de un número limitado de sueños, y que aquellos se van gastando uno tras otro y que no tiene sentido aferrarse a ninguno de ellos» (González Viaña 2000: 155).

Al iniciar su investigación, el narrador se encuentra en la penumbra de un bar con un ser afantasmado, con un poncho que le tapa la boca, porque no sólo estaba «como fuera del tiempo», como el gaucho en «El sur» de Borges, sino que al final desaparece misteriosamente (de hecho, el cantinero, cuando el periodista narrador le pregunta dónde se ha metido ese hombre, le dice: «¿Está usted seguro de que estuvo conversando con un hombre?», González Viaña 2000: 20). El narrador mismo con ese encuentro singular testimonia estar frente a hechos inexplicables que, al repetirse a lo largo de la novela, harán que en ésta se levante la barrera que separa el realismo tradicional del realismo mágico.

A su vez, ese ser afantasmado se convierte en narrador de segundo nivel, pues, luego de sugerir un origen (o esencia) mexicana – ya que pide y ofrece un mescal para beber – comienza a narrar la historia de un burro llamado Virgilio que había entrado en los Estados Unidos una noche con eclipse: «La luna debe haber estado rebotando de un lado al otro en el cielo hasta meterse dentro de un agujero rojizo, y allí fue cuando ellos [Virgilio y la familia Espino] aprovecharon para entrar» (González Viaña 2000:17).

2.2. *Estructura*

El burro se vuelve un recurso irónico pero importante para estructurar la novela, pues mientras viajan juntos en una auto-

caravana, Dante va contando al animal⁹ su pasado mexicano, el cruce de la frontera y los primeros años en los Estados Unidos. El asno es, además, interlocutor y testigo de las vivencias del presente del viaje y del encuentro del protagonista con gente que se aleja de los estereotipos representados por la literatura México-americana militante, como los viejos jubilados anglos que se refugian con sus casas rodantes en bosques para vivir solidariamente lejos de la prisa de la civilización y del progreso, o algunos chicanos cuya violencia aparece dirigida hacia quienes están viviendo el mismo destino que ellos vivieron en el pasado, como si con esos actos quisieran cancelarlo, o las gigantescas mujeres gringas que buscan clandestinos para someterlos a una serie de pruebas antes de ofrecerles, con el matrimonio, la legalidad.

El burro que no habla y no puede escribir por razones «técnicas», pero que quizás haya aprendido a leer gracias a un niño que lo hacía partícipe de su propio aprendizaje del alfabeto, es una figura que González Viaña acarrea consigo del mundo andino (ya José María Arguedas en sus textos autobiográficos recordaba con nostalgia al burrito Azulejo, su mejor amigo de la infancia). Y su historia – muy parecida a la de Dante y a la de muchos «mojados» – el protagonista la va viendo o imaginando en la pantalla de televisión de un bar antes de quedarse dormido.

2.3. *Con la frontera «a cuestas»*

Por su parte, Dante Celestino es el héroe del corrido según el título de la novela. Es un héroe que lleva «la frontera a cues-

⁹ Como señala Antonio Melis (2007: X): «Nel suo sodalizio con Dante Celestino si manifesta la solidarietà che unisce le creature animate dalla semplicità e dalla purezza di sentimenti».

tas» pues es analfabeto, no sabe el inglés y sigue siendo clandestino luego de veinte años en los Estados Unidos. Dante no aprende el inglés pues siente que si lo hace traiciona a su amada Beatriz, una bibliotecaria de Michoacán; si ve la televisión en inglés cuando hay deportes, tiende también a imaginar cosas de su propio mundo para completar lo que no entiende. Sin embargo, González Viaña representa este personaje de una manera original, distanciándose de buena parte de las narraciones «latinas».

María Antonia Oliver Rotger señala que, en buena parte de las mismas, la identidad se presenta como problema o se recrea en un nuevo concepto:

Parte de la producción literaria de los escritores y escritoras que se han venido llamando latinos y latinas en los Estados Unidos explora cuestiones de identidad a partir de una poética que emana de la intercultura. Como intercultura entiendo el proceso de interferencia e inter-referencia entre dos o más códigos culturales en la relación entre personas y grupos sociales. Autores como los neorriqueños Sandra María Esteves y Tato Laviera, el dominicano Junot Díaz, el cubano americano Gustavo Pérez Firmat y los chicanos Gloria Anzaldúa, Sandra Cisneros, Pat Mora y Rolando Hinojosa entre muchos otros configuran nuevas realidades de significado a partir de la especulación sobre esas relaciones. Tal y como nos dice la escritora, crítica cultural y poeta chicana Gloria Anzaldúa, la frontera es la metáfora por excelencia para describir no sólo un nuevo concepto de identidad, sino también un nuevo lenguaje perteneciente a una intercultura, un lenguaje conformado por la interpenetración de campos semánticos y sintácticos y por la ausencia de la uniformidad (Oliver Rotger 2001).

En *El corrido de Dante* la cuestión identitaria sigue siendo mostrada como dramática porque quien ha dejado su tierra – como testimonia el mismo protagonista –, se vuelve un «hombre a medias»: los recuerdos persiguen a los *wet back* y pasan con ellos la frontera. Persiguen, por ejemplo, al «hombre de las pesadillas», un salvadoreño que había pertenecido a un escuadrón de la muerte en su país y al que Dante encuentra poco antes de que acabe ahorcándose:

Una vez caminé junto a un tipo que andaba rodando tierra como debe

andar el diablo cuando se queda sin almas y sin infierno, medio ángel, medio diablo, medio animal, medio vivo, medio difunto, medio hombre, con el pelo largo como una mujer y con una barba que le ocultaba la cara. Comía alfalfa, la revolvió durante horas en la boca como hacen las vacas, y por la noche parecía dormir con los ojos abiertos, y eso no era para cuidarse de los que estábamos a su lado, sino de sus propios recuerdos, que eran los recuerdos de alguien que no ha de volver a acostarse en la tierra de la patria (González Víaña 2000: 65-66).

Sin embargo, la cuestión identitaria no parece ser un problema para Dante Celestino que transcurre sus días con alegría, a pesar de llevar «la frontera auestas»; una condición que, en cambio, su hija le reprocha en una carta: «Dad, ya no estás en tu tiempo ni en tu patria. Dad, ya tengo quince años y tú no me permites ni siquiera salir de noche. [...] Dad, yo soy una chica americana. Yo no nací en Michoacán» (González Víaña 2000: 13-14).

Dante, a pesar de no saber la lengua oficial y no haberse integrado en el mundo anglo, logra sobrevivir en los Estados Unidos por su gran capacidad artesanal que invierte en el trabajo que le gusta y que es el mismo que hacía en México: cuidar, domar y herrar los caballos. Sobrevive también porque en los Estados Unidos el español comienza a utilizarse en forma bastante corriente; pero, sobre todo, resiste a la adversidad gracias a un optimismo desmesurado y una solidez que le ayuda a soportar los trances más aciagos. Por ejemplo, después de haber equivocado la ruta y llegado a Salt Lake City desde Oregon, Dante se da cuenta de que la autocaravana ya no da para más, por lo tanto decide regresar al punto de partida pero,

en vez de volver con los ojos de la derrota, Dante parecía tener el ánimo de quien ha conquistado la etapa más difícil de un camino muy largo. [...] Roja y caliente estaba la tierra y los aires repletos de pájaros y de vida daban la impresión de que Dios hubiera ordenado que por lo menos durante una semana nadie falleciera. [...] Era como si, en el camino, Dante, Virgilio y la van [la autocaravana] se hubieran puesto de acuerdo en ser felices, o como si los tres se hubieran curado por fin de un hechizo interminable (González Víaña 2000: 134).

2.4. Cruces de fronteras, canciones de frontera

En la narrativa latinoamericana de los últimos años, según Graciela Tomassini, encontramos «libros de cuentos que pueden ser leídos como novelas [por ejemplo *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes ya mencionado], novelas fragmentadas, hechas de piezas narrativas menores relativamente autónomas pero vinculadas entre sí» (2004: 49). Narraciones que

ofrecen testimonio suficiente de que la escritura y la productividad que le es propia – en cuanto privilegio del proceso constructivo que tiene lugar en la lectura sobre la concepción de la «obra» como todo acabado – subordina la presión de los géneros como formas estéticas establecidas que reclaman modos particulares de lectura (Tomassini 2004: 49-50).

El corrido de Dante resiste de la misma forma a un encasillamiento genérico rígido; la novela se construye a partir de una abolición de fronteras genéricas, expresivas, enunciativas buscando conjunciones o mestizajes en diversos niveles narrativos. Por ejemplo, episodios extremadamente duros y realistas se tejen con escenas o visiones narradas con la técnica del realismo mágico; escenas farsescas (la fiesta de la quinceañera) se juxtaponen a picarescas («Detrás del detrás del señor de Sinaloa», González Viaña 2000: cap. 11) y sagas familiares (la historia del amor y reunión después de años de estar separados de Dante y Beatriz) se tejen con el libro de viaje. Asimismo, la literatura alta se mezcla y transforma humorísticamente desde una visión popular, como cuando un mexicano reinterpreta la Biblia al decir que en el apocalipsis serán más útiles los hispanos porque cuando se presente el Señor, afirma, «para hacer un nuevo pacto con la humanidad y ordenar a gritos que se multipliquen la gente y los animales [...] va a volverse ronco gritando porque [...] los güeros [rubios] son un poco flojos para esos menesteres. “No esperen el sábado ni la noche” gritará el Señor [...] y los güeros tendrán que desvestirse, lavarse los dientes, pasar por la ducha y a veces incluso recurrir a ciertos medicamentos, ade-

más de pedir permiso a la señora para levantar la cobija y meterse en su cama gemela» (González Viaña 2000: 141). Una visión cómicamente estereotipada que se repite al hablar del Génesis, cuando Dios distribuye la humanidad apenas creada al norte y al sur de la frontera: «Los del norte le salieron calladitos, ordenados, ahorrativos y buenos para la mecánica, rubios y castos, con la carne un poquito cruda como si el Hechor fuera mal cocinero, y a lo mejor no sazónaba muy bien. Pero al hacer a los del sur, se excedió en la sal, y los hizo intensos, algo tostados, amigos del revoltijo y de las fiestas, intrépidos, frenéticos y enamorados. Aprovechaban de cualquier momento que los dejara solos para crecer y multiplicarse» (González Viaña 2000: 64-65).

El título de la novela nos remite a una creación fronteriza, el corrido, forma poético-musical que utilizaba el romance español para informar oralmente al público, en el siglo XIX y principios del XX, de los sucesos de algún héroe de la zona entre México y los Estados Unidos. Si bien la novela de González Viaña no está en verso sino en prosa, en ella aparecen varias características de los corridos: la narración nos habla de un valiente, Dante Celestino («se preguntó si tenía miedo de pasar y supo que aunque su corazón sentía miedo, él no», González Viaña 2000: 148) y, para contarnos su historia – como era frecuente en los corridos que introducían una versión directa y viva de los hechos (Aguiarte Bendímez 2000: 77-92) –, inserta narraciones de segundo grado, la de todos aquellos que le contaron algo al protagonista o al periodista que narra su historia. Además, el recurso retórico del paralelismo, muy frecuente en los corridos, aquí se usa al comparar, repitiéndola con variaciones, la situación de los diversos mojados que van cruzando la frontera, o para ir estructurando en un mismo bloque textual la historia del viaje de Dante en busca de su hija, con el de su mujer, Beatriz, años antes, en busca de su enamorado. Y otra figura muy frecuente en los corridos, la prosopeya, que atribuye a un animal o a un objeto cualidades humanas, es paradigmática en la novela porque, si en los corridos hay caballos que actúan

como personas, aquí vemos a un burro que, aunque no hable, sabe leer y por eso participa en espectáculos circenses.

Para concluir, González Viaña concede al mercado global el bagaje cultural de Dante Celestino; por ejemplo, la visión real maravillosa de la realidad del protagonista, de la que ya hemos hablado; las supersticiones (como el culto de san Jesús Malverde, un bandido con ropa de charro y pistolas, que robaba a los ricos para ayudar a los pobres, y al que el gobierno no pudo atrapar porque la gente lo escondía (González Viaña 2000: 119) y el gusto por las comidas mexicanas que acompaña la visión positiva del mundo de Dante Celestino:

Pensó que era un hombre afortunado. Mientras avanzaba hacia su destino, jugó a recordar todos sus bienes, y no pudo terminar de hacerlo. Dio gracias por las tunas de color encarnado y los tamales fragantes y calientes, por el metate y el mocajete que sirven para preparar tortillas y salsas picosas, por el churipo que se hace con chile rojo y verduras, por los cazos de cobre donde se cocinan las carnitas, por el olor que trascienden el pozole y los chilaquiles, por los nopales que se limpian de espinas y son excelentes para la ensalada, por la forma de los tréboles y el aroma de la hierbabuena que inundan la memoria, por las papayas y los membrillos, por las guanábanas y los tejocotos, por las piñas y las mandarinas y los plátanos, por el olor de las limas y el sabor de las naranjas en pleno mediodía (González Viaña 2000: 135).

Toda una serie de elementos que, por su exotismo, vuelve atractiva la novela pero que arriesga de efectuar, en el público de lengua no española, una suerte de «comodificación de lo latino».¹⁰ Al mismo tiempo, no se puede negar que el autor acier-

¹⁰ Hablamos de «comodificación» cuando las demandas del consumo turístico o comercial llevan a la mutación y algunas veces, a la destrucción del significado cultural de las tradiciones y eventos. El término es también conocido como «reconstructed ethnicity». «...mientras la comercialización de lo latino no vaya unida a una acción política, social y educativa, el impacto sobre la llamada cultura mayoritaria o cultura “anglo” no irá más allá de la “comodificación” de lo exótico y lo diferente. Dicha comodificación hace de la “latinización” un hecho meramente anecdótico con escasas repercusiones sociales y legales» (Oliver Rotger 2001).

ta al presentar las dramáticas vivencias de la zona fronteriza con una narración que ha dejado de estar fundada en certezas ontológicas previas y que – como señala Ernesto Laclau – «en lugar de clasificar la realidad en términos de categorías universalmente aceptadas, intenta, por el contrario, transmitir la impresión sensible de lo real, aquello que escapa a los sistemas vigentes de organización y sólo se deja intuir a través de la estructuración temporal de un relato».¹¹ Algo que González Viaña logra, gracias a su visión del mundo empática, a la ironía que aligera cualquier perspectiva estática o cristalizada – como son los estereotipos o el realismo *tout court* – y a la sistemática abolición de cualquier límite que impida la mezcla de géneros, tradiciones culturales, tonos o formas expresivas.

Referencias bibliográficas

- AGUIARTE BENDÍMEZ, E. (2000), «El corrido mexicano, Elementos literarios y culturales», *Rilce*, 16.1, pp. 77-92.
- ANZALDÚA, G. (1999), *Borderland/La frontera*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- ARFUCH, L. (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BERNECKER, W.L. (2004), «Fronteras estatales, dinamismo colonial. La relatividad de las fronteras en Iberoamérica», *Iberoamericana* (Nueva época), Año IV, 16, pp. 109-116.
- BLOCK DE BEHAR, L. (2000), «Globalización, Tercer Mundo, Literatura Comparada», *Insomnia*, 01/09, 136, pp. 6-7.

¹¹ Véase la introducción de Ernesto Laclau a Arfuch 2002: 11. Laclau agrega que «la noción de espacio biográfico [en este caso la biografía de Dante Celestino] intenta dar cuenta de un terreno en el que las formas discursivo-genéricas clásicas comienzan a entrecruzarse e hibridizarse [porque] la categoría de *valor biográfico* adquiere un nuevo protagonismo en el trazado narrativo que da coherencia a la propia vida, y la apelación a una referencialidad estable como punto de anclaje es desplazada respecto de las diversas estrategias de autorrepresentación» (Arfuch 2002: 12).

- BORGES, J.L. (1978), *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé.
- CORRALES, E. (2007), «Entrevista con Eduardo González Viaña, *El corrido de Dante*: una metáfora sin documentos de la inmigración latinoamericana en EEUU», *Letralia*, Año XI, 19/02, 158, <http://www.letrealia.com/>.
- DUEÑAS, G. (1958), *Tiene la noche un árbol*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ETTE, O. (2001), *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*, D.F., UNAM.
- FUENTES, C. (1995), *La frontera de cristal*, Barcelona, Alfaguara.
- (2000), «Migraciones», *Nexos Virtual*, México, Mayo, <http://nexus.com.mx/internos/mayo00/fuentes.asp>.
- GÓMEZ PEÑA, G. (1996), *The New World Border. Prophecies, Poems and Loqueras for the End of the Century*, San Francisco, City Lights.
- GONZÁLEZ VIAÑA, E. (1969), *Batalla de Felipe en la casa de Palomas*, Buenos Aires, Losada.
- (1974), *Identificación de David*, Lima, Universo.
- (1984), *El tiempo del amor*, San Isidro (Lima), Mosca Azul Editores.
- (1990²), *Sarita Colonia viene volando*, San Isidro (Lima), Mosca Azul Editores.
- (1996), *Las sombras y las mujeres*, San Isidro (Lima), Mosca Azul Editores.
- (2006), *El corrido de Dante*, Houston, Arte Público Press.
- (2007), *La ballata di Dante*, Iesa (SI), Edizioni Gorée.
- (2008), *Vallejo en los infiernos*, Cieza (Murcia), Alfoque Ediciones.
- HERRERA, Y. (2010), *Señales que precederán al fin del mundo*, Cáceres, Periférica.
- MELIN, A. (2007), «Un uomo e un asino politicamente scorretti», en E. González Viaña, *La ballata di Dante*, Iesa (SI), Edizioni Gorée, pp. IX-XI.
- OLIVER ROTGER, M.A. (2001), «“Asimilaos”: la literatura latina estadounidense como escenario de la intercultural en el aula de lengua extranjera», <http://www.ub.edu/filhis/culturele/asimila.html>.
- RINKE, S. (2004), «Constructing and Transgressing Borders Images of Self and Other in the History of the Americas», *Iberoamericana* (Nueva época), Año IV, 16, pp. 107-127.
- STAVANS, I. (2009), «My Love Affair with Spanglish», en I. de Courtivron, ed., *Lives in Translation. Bilingual Writers on Identity and Creativity*, New York, Palgrave MacMillan, pp. 129-146.
- TOMASSINI, G. (2004), «La frontera móvil: las series de cuentos “que se leen como novelas”», *Iberoamericana* (Nueva época), Año IV, 16, pp. 49-65.

- TURNER, F. J. (1893), «The Significance of the Frontier in American History», conferencia, (en *The Frontier in American History*, New York, Herny Holt & Co., 1921, pp. 1-38).
- ZAVALA, M. (2001), «Globalización y literatura en América Central. Escritores y editoriales», lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/Zavala-Magda.pdf.

IV.

Confini Materiali e Immateriali

I confini del silenzio

Anna Lisa Buzzola

Università di Verona

Questo convegno sui confini, con la sua ricchezza di approcci all'argomento, mi ha dato lo spunto per rileggere in modo nuovo alcuni aspetti della ricerca che sto svolgendo e che riguarda i personaggi letterari che tacciono. Da tale nuovo sguardo sul materiale raccolto finora è nato questo intervento che presenterà alcuni casi letterari in cui il tacere ha a che fare con i confini. Non si tratterà certo di un saggio esaustivo su questo tema, ma solo di una rapida esposizione di alcuni casi significativi.

Gli esempi selezionati potrebbero suscitare qualche perplessità per la loro appartenenza a generi letterari e soprattutto periodi storici molto distanti fra loro, ma credo risulterà evidente, dopo la loro analisi, che essi presentano modelli comportamentali simili, che condividono valenze simboliche e psicologiche stabili nel corso dei secoli; per questo motivo ritengo che possano essere accostati ed esaminati alla stessa luce per far emergere quel che vorrei infine dimostrare e cioè che anche il silenzio può diventare un confine.

Non tutti i silenzi sono di questo tipo: gli effetti creati dall'introduzione di un vuoto, di un silenzio, in un mondo fatto di parole – la letteratura – possono essere diversissimi, dipendendo dai contesti in cui i personaggi si trovano ad agire, dai loro caratteri, dalle loro intenzioni e da quelle del loro autore. Per questo intervento però ho scelto solo gli esempi accomunati dal fatto di raccontare un silenzio che crea un muro attorno al personaggio che tace, una diga contro tutto ciò che pare minacciare il suo Sé. Infatti il silenzio derivante dall'atto di tacere assume in alcuni casi una consistenza quasi materiale, riuscendo a impedire l'instaurarsi di possibili relazioni fra il personaggio

che tace e il mondo che lo circonda. Si fa quindi concretamente barriera, si materializza in un confine invalicabile.

Augusto Ponzio sostiene che «il tacere non è rifiuto del linguaggio. Esso è anche parlare indiretto, parola distanziata, parola ironica, parodia, riso» (1994: 41). Tuttavia, nei casi che osserveremo il tacere è proprio rifiuto della relazione, atto violento di chiusura, negazione della comunicazione cui il linguaggio è finalizzato.

E se già Paul Watzlawick sosteneva che non si può non comunicare,¹ vedremo che il silenzio derivante dalla scelta di tacere, se a suo modo continua a comunicare, comunica però la volontà di non comunicare, con tutte le conseguenze del caso.

In effetti, una ricerca condotta da alcuni studiosi di psicologia ha mostrato che anche un silenzio di pochi secondi che si produce all'interno di una conversazione fluente crea una sensazione di disagio dovuta all'improvvisa percezione del fatto che ci sia qualcosa che non va. Di fronte a qualcuno che tace ci si sente facilmente esclusi, respinti; l'autostima tende a diminuire, la situazione si fa difficile da sostenere (Koudenburg – Postmes – Gordijn 2011: 512-515).

Ancora più efficaci saranno i silenzi che analizzeremo ora, dove la scelta di tacere ostenta un'indisponibilità, una chiusura verso l'altro, un ritirarsi al riparo di un limite o, meglio, di un confine, appunto.

¹ «Se si accetta che l'intero comportamento in una situazione di interazione ha valore di messaggio, vale a dire è comunicazione, ne consegue che comunque ci si sforzi, non si può *non* comunicare. L'attività o l'inattività, le parole o il silenzio hanno tutti valore di messaggio: influenzano gli altri e gli altri, a loro volta, non possono non rispondere a queste comunicazioni e in tal modo comunicano anche loro» (Watzlawick 1971: 41-42).

1. *Virgilio: la chiusura di una storia d'amore*

Per seguire un criterio diacronico inizio con l'*Eneide* di Virgilio. Mi riferisco all'episodio dell'incontro fra Enea e Didone nell'Ade. Lo ricordo brevemente: nel sesto canto Enea scende nell'Ade e fra i defunti scorge Didone, la sua antica amante che si era uccisa in seguito al suo abbandono. Commosso, la raggiunge e cerca di parlarle, di giustificarsi, sperando di ottenere il suo perdono: giura di averla abbandonata contro il proprio volere, di averlo fatto per ordine divino; di non aver pensato che la sua partenza le avrebbe dato un dolore così grande. Ma Didone è cambiata, non è più la donna innamorata di un tempo: dura come un sasso, non gli risponde nemmeno, tace, si volta e se ne va. Non dà spiegazioni, non ribatte alle affermazioni di Enea. Mette fra loro un confine fatto di silenzio che sancisce la chiusura definitiva della loro storia d'amore.

Talibus Aeneas ardentem et torva tuentem
lenibat dictis animum lacrimasque ciebat.
Illa solo fixos oculos aversa tenebat
nec magis incepto vultum sermone movetur
quam si dura silex aut stet Marpesia cautes.
Tandem corripuit sese atque inimica refugit
in nemus umbriferum, coniunx ubi pristinus illi
respondet curis aequatque Sychaeus amorem.
Nec minus Aeneas casu percussus iniquo
prosequitur lacrimis longe et miseratur euntem (Virgilio 2012: VI, 467-476).²

Alle parole di Enea si contrappone quindi il silenzio di Di-

² «Così cercava Enea di lenire quell'anima furente, | che torva lo guardava, muovendola al pianto. | Ma lei, volgendosi altrove, teneva gli occhi fissi a terra, | il volto immobile a ciò che andava dicendo, | più che se fosse dura selce o rupe di Marpesio. | Alfine da lì si strappò e ostile fuggì | nell'ombra del bosco, dove Sicheo, il primo sposo, | al suo affanno risponde, uguagliandone l'amore. | Non meno scosso da quell'iniqua sciagura, Enea in lacrime | di lontano la segue e la compiangente mentre fugge» (Virgilio 2001: 161).

done. Potremmo dire con Marina Mizzau che, anche in questo caso, «le parole denunciano il vuoto, e i silenzi comunicano messaggi intricati» (1988: 11-12). Ma per decodificare il silenzio occorre una competenza comunicativa, oltre che linguistica, che fa riferimento al contesto culturale in cui tale silenzio si realizza, e ancor più al «contesto implicito» cioè il rapporto esistente fra gli interlocutori, «tutto ciò che il ricevente conosce a proposito dell'emittente (emittente che si trova in una data situazione, a un dato momento)» (Slama Cazacu 1973: 118-126). Vediamo quindi quale fosse la relazione tra Enea e Didone nella versione «storica» e in quella virgiliana. Nel racconto di matrice fenicia della fondazione di Cartagine, Didone era una regina abile e astuta, che aveva scelto di uccidersi pur di non risposarsi, per restare in questo modo fedele alla propria città e al marito defunto. Nel racconto di Virgilio invece vediamo Didone «la casta» cedere scandalosamente alla passione e innamorarsi di Enea: è un torto che Virgilio le fa e che Didone proprio non meritava. Saranno in molti nel corso dei secoli a deplorare l'invenzione virgiliana, da Tertulliano a Petrarca, fino a Lope de Vega che la definisce un «insolente testimonio», nel sonetto premesso alla commedia *Las almenas de Toro*, e Antonio de Torquemada che parla di una «falsedad averiguada» nel suo *Coloquio pastoril* (Bono - Tessitore 1998: 221, 224).

Virgilio, com'è noto, seguiva però le proprie esigenze poetiche: voleva raccontare una vicenda simile a quella già vissuta da Ulisse nel suo peregrinare (i suoi incontri con Circe, Calipso, Nausica), per cui una donna doveva tentare Enea ad abbandonare l'impresa della fondazione di Roma cui era invece destinato; per sottolineare il prestigio e il valore di Enea era bene che non si trattasse di una donna qualunque, ma di una regina, una donna del suo stesso valore. Inoltre la vicenda di Enea e Didone serviva ad alludere a quella riprovevole di Antonio e Cleopatra. Per questo Virgilio non esita a macchiare la fama di Didone, conduttrice di popoli, fondatrice di città, capace di governare rettamente la sua gente senza incertezze di sorta. Nell'*Eneide*

Didone viene travolta dal *furor* della passione. Anche Gianluigi Baldo sostiene che la colpa di Didone, nell'*Eneide*, è quella di aver offeso il *pudor*: per dedicarsi all'amore trascura i suoi doveri di regina, ma soprattutto quelli di vedova tenuta a restare fedele al marito scomparso (Baldo 2001: 348-349). E quando scopre che Enea sta preparando di nascosto le sue navi per abbandonarla, non pensa certo di tacere. Finché è presa dal fuoco dell'amore usa tutti gli argomenti possibili per trattenerlo: pregandolo di restare, mostrando il proprio dolore e la situazione imbarazzante e pericolosa in cui lui la lascia, accusandolo quindi di essere crudele, bugiardo e ingrato, maledicendolo, cercando poi di impietosirlo, inviando la sorella Anna a chiedergli un po' di tempo... Ma nell'Ade, Didone, «muta e nemica verso Enea» (Bono - Tessitore 1998: 134) dimostra proprio con il silenzio di aver ritrovato se stessa, la propria forza e integrità morale (del resto ormai tutto è già accaduto e in qualche modo la morte suicida che si è coraggiosamente inflitta ha almeno in parte lavato l'offesa al *pudor*); per far questo, però, ha dovuto subire, almeno nei confronti dell'ex amato, una vera e propria pietrificazione («quam si dura silex aut stet Marpesia cautes»)³.

Può essere quindi che Virgilio, aggiungendo questo momento conclusivo alla vicenda di Didone ed Enea, abbia voluto rimediare al danno arrecato alla fama della regina, permettendole di recuperare la propria dignità e nobiltà – insieme peraltro all'amore di Sicheo – caratterizzandola proprio con quel silenzio, quasi di statua, che suggella la chiusura definitiva di una passione amorosa che non avrebbe mai dovuto cominciare.

E così Enea si ritrova da solo di fronte alle proprie responsabilità: lui che aveva cercato di muovere Didone alle lacrime si

³ Anche il sociologo Alberoni, nel suo saggio *Innamoramento e amore*, utilizza la metafora della «pietrificazione» per descrivere la situazione di chi ha dovuto dolorosamente disinnamorarsi per poter chiudere una relazione amorosa dopo aver capito che l'altro non l'amava (Alberoni 1979: 94-95).

ritrova a piangere al suo posto mentre lei «si strappa via» da lui e si mette in salvo. Dopo aver vissuto con Enea un amore talmente intenso e fusionale da arrivare a uccidersi a causa del suo abbandono, Didone ora riesce a difendersi dai sentimenti di un tempo utilizzando una barriera fatta di silenzio. In questo modo crea una separazione netta fra sé e l'uomo che l'ha portata alla morte. Un silenzio offeso, sdegnato, efficace per allontanare e mettere a tacere Enea, ma che le permette anche di percepirsi separata e indipendente da lui. Un silenzio che è il confine al di qua del quale Didone si sente al sicuro, intoccabile, intera.⁴

E questo silenzio che impedisce ogni ulteriore contatto fra i protagonisti e introduce una separazione che chiude definitivamente la loro passata vicenda non è certo di poco conto visto che l'odio di Didone per Enea sarà all'origine di quell'odio fra Roma e Cartagine che porterà alle guerre puniche: lungo un confine può capitare che si scateni una guerra.

2. *Vercors: una barriera per difendersi dal nemico*

Un altro silenzio che si pone come limite, confine invalicabile, protezione rassicurante, ma questa volta in modo preventivo – prima che qualcosa accada, al contrario del silenzio di Didone

⁴ Questo passo, com'è noto, ricalca quello dell'*Odissea* in cui Ulisse incontra Aiace nell'Ade e Aiace, sdegnoso, rifiuta di rispondere alle sue domande: «“Signore, ascolta la mia parola: | doma il tuo furore e il tuo nobile animo”. | Così parlavo; ma lui non mi rispose e scendeva | tra le altre anime dei defunti nell'Erebo» (*Odissea*, XI, 561-564). Filomena Giannotti, nelle sue note al testo virgiliano (Virgilio 2012: 699), segnala che già Parry aveva sostenuto che, utilizzando tale parallelo, Virgilio aveva voluto conferire a Didone una statura nobile che Enea invece in quel frangente aveva perso; scriveva infatti: «Virgil strengthens the emotions this scene creates in us by recalling the one scene in the *Odyssey* where Odysseus meets a hero greater than himself, and is put to shame by his silence» (Parry 1963: 77).

che arriva invece quando ormai tutto è già accaduto – è quello che troviamo nel romanzo *Le silence de la mer* (1942) dello scrittore francese Vercors. Pubblicato clandestinamente durante la Seconda Guerra Mondiale per sostenere le ragioni della Resistenza, racconta proprio la situazione di quel momento: nella Francia occupata, con la guerra in corso, il protagonista è un francese costretto a ospitare un ufficiale tedesco nella propria casa, in cui vive insieme alla nipote. Zio e nipote decidono di adottare una contromisura a difesa della propria dignità che consiste nell'opporre al soldato straniero un silenzio assoluto. La più determinata in realtà è la nipote: lo zio (che è anche l'io narrante), manifesta invece qualche dubbio:

Je terminai silencieusement ma pipe. Je toussai un peu et je dis: – C'est peut-être inhumain de lui refuser l'obole d'un seul mot –. Ma nièce leva son visage. Elle haussait très haut les sourcils, sur des yeux brillants et indignés. Je me sentis presque un peu rougir (Vercors 1994: 24).

Il romanzo descrive quindi gli otto mesi di convivenza forzata dei tre protagonisti: tutte le sere il militare torna a casa e raggiunge zio e nipote nel salotto con la scusa di scaldarsi un poco al camino – è inverno – e, mentre i due tacciono, lui racconta (parla infatti molto bene il francese). Il narratore descrive il militare utilizzando di volta in volta termini come questi: educato e rispettoso, bello, colto, delicato, affascinante. L'ufficiale Von Ebrennac appare quasi fragile, infatti zoppica un poco, è alto e magrissimo. Sorride spesso. Ama la letteratura francese e suona Bach al pianoforte. Il protagonista confessa: «Ma foi, je l'admirais» (Vercors 1994: 40).

In occasione di un silenzio particolarmente imbarazzante il protagonista si era chiesto: «Quels étaient ce soir – ce soir, – les commandements de la dignité?» (Vercors 1994: 60). La dignità infatti aveva imposto loro quel silenzio, ma con il passare del tempo il protagonista diventa sempre meno sicuro che sia quello l'atteggiamento più corretto da tenere.

Vercors aveva dichiarato in un'intervista che il soldato pro-

tagonista di questo romanzo era «le meilleur des Allemands possibles» (Konstantinovic 1969: 64) che lui aveva immaginato ispirandosi a un amico tedesco, un avvocato di Berlino rifugiatosi negli Stati Uniti. Il personaggio del nemico, descritto qui come sensibile e delicato, con esplicita ammirazione, può suscitare un certo stupore ma, come evidenzia Konstantinovic, all'inizio dell'occupazione i tedeschi si erano mostrati in Francia molto più clementi che altrove; e d'altra parte, mettendo in scena un personaggio positivo, Vercors voleva dimostrare che una riconciliazione con i tedeschi era impossibile, anche quando sembravano «buoni tedeschi»: «Il s'adressait surtout à ceux qui croyaient encore à l'entente possible avec les “bons Allemands”»; il leur montrait que la seule attitude digne était celle du refus» (Konstantinovic 1969: 65).

La situazione del romanzo rispecchia inoltre quella degli intellettuali francesi in quegli anni. Scrive ancora Konstantinovic:

Après la défaite de l'armée française devant Hitler et la trahison de Vichy, les écrivains français furent mis à une rude épreuve: se faire complices de l'occupant en continuant à publier, ou bien choisir de résister et se vouer au silence. Le choix, simple en apparence, ne l'était pas en réalité. L'ennemi, du moins au début, montrait à la France un visage souriant (Konstantinovic 1969: 61).

Per Vercors il silenzio è il mezzo di opposizione più netto, che esclude possibili fraintendimenti o cedimenti. Della stessa opinione era il filosofo Alain che considerava il silenzio un'arma per la difesa morale nell'ambito della resistenza passiva e scriveva nel suo *Mars ou la guerre jugée* (1921):

Devant toute déclamation guerrière, le silence; et si c'est un vieillard qui se réchauffe à imaginer le massacre des jeunes, un froid mépris. Devant la cérémonie guerrière, s'en aller. Si l'on est tenu de rester, penser aux morts, compter les morts (Alain 1960: 695).

Alain invitava così a non opporre violenza alla violenza ma ad attuare «une grève de l'esprit», uno sciopero dello spirito, che permettesse di evitare connivenze con il nemico.

Tuttavia nel romanzo di Vercors la nipote del narratore finisce ugualmente per innamorarsi del soldato nemico:

Ma nièce lui faisait face mais elle baissait la tête. Elle enroulait autour de ses doigts la laine d'une pelote, tandis que la pelote se défasait en roulant sur le tapis; ce travail absurde était le seul sans doute qui pût encore s'accorder à son attention abolie, – et lui épargner la honte (Vercors 1994: 64).

Ma questo sentimento è appunto una vergogna da nascondere, da tacere. È soltanto durante l'ultimo incontro con il giovane, venuto a comunicare la sua decisione di partire per il fronte, dove troverà sicuramente la morte, che il volto della ragazza non può più nascondere l'emozione: «Le visage de ma nièce me fit peine. Il était d'une pâleur lunaire. Les lèvres, pareilles aux bords d'un vase d'opaline, étaient disjointes, elles esquissaient la moue tragique des masques grecs» (Vercors 1994: 76). Solo in questo momento la ragazza finisce per avere un cedimento, concedendo al soldato un'unica parola, sussurrata appena: il suo definitivo «Adieu» (Vercors 1994: 77), saluto che potrebbe anche inconsciamente alludere a un affidarsi a Dio, sperando in un possibile incontro nel futuro.

L'ultima scena del romanzo descrive ancora un silenzio, quello fra zio e nipote a colazione, il giorno dopo quel saluto: il protagonista dice addirittura che gli sembra faccia freddo, nonostante sia luglio. È la rappresentazione di un forte disagio, non certo di un trionfo: i protagonisti infatti si sono comportati in modo ineccepibile per le logiche della guerra, ma la loro resistenza ha richiesto una disumana negazione dei propri sentimenti.

Il silenzio posto a difesa della dignità è diventato infatti una prigionia per i protagonisti stessi, un coperchio che soffoca sentimenti inconfessabili (la simpatia per il nemico), ma potenti. Sotto la superficie apparentemente impassibile del silenzio dello zio e ancor più della nipote si nascondono emozioni fortissime, così come sotto la superficie apparentemente calma del ma-

re si nascondono correnti impetuose e animali marini giganteschi (Vercors 1994: 70-71).

3. Erri De Luca: costringersi all'esilio per iniziare a crescere

Il romanzo *Non ora, non qui* (1989) di Erri De Luca è definito dall'autore stesso come una lunga lettera alla madre; lo scrittore vi narra episodi della propria infanzia che lo mostrano come un bambino forse troppo sensibile e introverso, alle prese con una madre poco affettuosa. De Luca, in prima persona, racconta della propria propensione a tacere, soprattutto sentendosi incompreso, ma riferisce anche di un'occasione particolare in cui il silenzio aveva assunto un significato per lui molto importante:

Una volta mi accusasti a torto ed io non riuscii a replicare. [...] Non mi augurai che venisse fuori la verità, come accadde poi, ma che durasse la estraneità interiore che si rafforzava col tacere.

Si cresce tacendo, chiudendo gli occhi ogni tanto, si cresce sentendo d'improvviso molta distanza da tutte le persone (De Luca 2009: 61).

C'è quindi una forza costruttiva, al di là del risentimento momentaneo, in questo silenzio infantile che vuole mettere una distanza fra il bambino e la madre da cui dovrà separarsi per cominciare a crescere e per formarsi una propria identità. «Si cresce tacendo», mettendo una distanza fra sé e il mondo. Un silenzio doloroso, ma fecondo: si impara a conoscersi sentendosi diversi dagli altri.

Lo psicanalista Masud Khan, trattando «dei momenti in cui il bambino bisognoso di cure è *solo* con se stesso, in una condizione di tranquillo benessere» spiega infatti che «la solitudine fornisce lo *spazio* e il *tempo* che consentono alle innate capacità biologiche del bambino di maturare, portandolo a una condizione di “persona”. Gradualmente *il* bambino diventa *un* bambino: un individuo con i propri diritti e i propri privati modi di essere» (Khan 1990: 196).

Così il silenzio di De Luca bambino è dapprima risposta difensiva di fronte alle carenze del rapporto con la madre, ma con il passare del tempo diventa scelta consapevole e finalizzata a uno scopo preciso – riconoscere la propria alterità, iniziare a crescere –, applicata dapprima solo nei confronti della madre, poi anche rispetto a «tutte le persone».

In un altro passo di questo testo De Luca racconta infatti come quel silenzio, il confine della propria solitudine, in effetti si estendesse anche al resto dell'ambiente che lo circondava; non riguardava più soltanto i rapporti fra sé e la madre, fra sé e la famiglia, ma anche i compagni di scuola, gli insegnanti:

Non riuscivo a studiare, non riuscivo ad immaginare. Andavo male. Voi avevate dei rimproveri che non avevo mai udito. Sentivo crescere in me un'ostinazione a stare zitto. Non mi piacque più il pranzo, lo studio né i nuovi compagni con i quali non facevo amicizia. Fui rimandato in tre materie. Da bravo che ero, diventavo una schiappa. [...] Presi in quel tempo l'abitudine di non completare gli esercizi, di lasciarne una parte in bianco. Alle interrogazioni ugualmente trattenevo per me una parte della risposta che dovevo all'insegnante. Custodivo una porzione di incompletezza, andavo male, cominciavo a crescere (De Luca 2009: 81).

Il prezzo di questa autonomia è però l'isolamento, il sentirsi incompreso, non amato. E si riconosce un'eco di questa situazione in un altro libro di Erri De Luca, *Una nuvola come tappe- to*, che raccoglie le sue riflessioni su alcuni brani biblici. Troviamo qui la vicenda di Giona, il profeta rimasto per tre giorni nella pancia della balena, che si rifiuta di rispondere alle domande di Dio. De Luca commenta: «Giona tace a Dio [...]». A Dio che gli chiede ragione di uno sdegno oppone il dolore di chi è frainteso anche dal cielo. Crepa di tristezza Giona, il taciturno» (1991: 107). E, poco oltre: «Colui che si sente malinteso dal cielo, porta con sé il confine. Ovunque si trovi, è al bordo della specie umana e reagisce da propaggine remota: tace a Dio» (1991: 110).

Per De Luca, quindi, chi sente di essere stato frainteso e, ritenendosi nel giusto, decide di tacere, accetta il suo esilio dal

mondo. Come già nel rapporto fra madre e figlio, anche nella relazione fra Dio e il suo profeta De Luca descrive un desolato senso di abbandono. Il silenzio è quindi il segno dell'estraneità, il doloroso confine di un esilio autoimposto.

4. J.M. Coetzee: un muro di silenzio per difendersi dagli oppressori

L'ultimo esempio che propongo è il romanzo *Foe* del sudafricano Coetzee. Pubblicato nel 1986, è una riscrittura delle *Avventure di Robinson Crusoe* di Daniel Defoe rispetto al quale però si riscontrano numerose differenze. Innanzitutto la protagonista è una donna, Susan Barton, che naufraga sull'isola di Cruso (scritto così, senza la e finale) e di Friday. Cruso è un vecchio scontroso, taciturno e quasi del tutto inattivo (cioè il contrario del personaggio di Defoe); Friday è muto e ha un comportamento di tipo autistico perché i mercanti di schiavi – si dice – gli hanno tagliato la lingua quand'era ancora un bambino (il Friday di Defoe, invece, parlava parecchio e bene, tanto da sostenere con Robinson anche delle vere discussioni teologiche). I tre vengono salvati, ma sulla nave che li riporta in Inghilterra Cruso muore e Susan si ritrova costretta a occuparsi di Friday, che non è in grado di badare a se stesso. In Inghilterra incontra Foe, lo scrittore, controfigura di Daniel Defoe, cui chiede aiuto per scrivere la storia della propria avventura sull'isola. Lui rifiuta ma poi si trova a sua volta costretto a prendersi cura di Susan e Friday, che sono ormai due derelitti senza casa e senza denaro. Ma soprattutto finisce per interessarsi al silenzio di Friday che inquieta tanto Susan: l'ex schiavo di Cruso è infatti chiuso in un isolamento totale, niente sembra esistere per lui, e nessuno conosce la sua storia, che solo lui potrebbe raccontare, se non fosse muto. Susan Barton prova a comunicare con lui in tutti i modi, ma fallisce sempre. Anche Foe si convince quindi della necessità di «dar voce» a Friday, di permettergli di raccontare la propria storia, dandogli in questo mo-

do una possibilità di esistere. L'idea dello scrittore è di insegnargli a scrivere, confidando nel fatto che la scrittura possa suscitare in quell'uomo ferito e chiuso in se stesso un desiderio di comunicare che al momento sembra invece essere la cosa più lontana dai suoi bisogni. Il romanzo si interrompe qui, con Friday tuttora imprigionato nel suo silenzio ma seduto al tavolo di lavoro di Foe, intento a prendere confidenza con carta e penna. Sembra infatti aver accettato di buon grado la possibilità di imparare a scrivere, ma subito dopo, guardando meglio, lo si vede impegnato a tracciare solo una lunga serie di «o»: cerchi ben chiusi, quindi, come quello che, con il suo tacere, ha creato attorno a sé, il cerchio del suo ben difeso confine identitario.

Friday, oltre a tacere, non mostra alcun sentimento o interesse per le cose e le persone che lo circondano e questo provoca in Susan Barton reazioni incontrollabili: dopo una prima fase di intimorito ribrezzo per la mutilazione subita da Friday e la sua evidente ottusità, viene presa da un senso di responsabilità quasi materna, e finisce con un bisogno vero e proprio di restituire a Friday la sua storia e la possibilità di raccontarla. Dalla relazione sentimentale fra Susan Barton e lo scrittore Foe nasce la possibilità di rimettere al mondo Friday, con amorevole pazienza, insegnandogli i segreti della scrittura, in modo da fargli trovare un altro tipo di voce al posto di quella che gli è stata negata.

Il superamento del silenzio di Friday, facendogli acquisire la capacità di narrare, sembra essere l'obiettivo di tutto il romanzo: «The story of Friday [...] is properly not a story but a puzzle or hole in the narrative (I picture it as a buttonhole, carefully cross-stitched around, but empty, waiting for the button)» (Coetzee 1986: 121). Ma la ricerca di un modo per ridare una voce a Friday pare rispondere soprattutto a un'esigenza di Susan, che successivamente coinvolge anche Foe. Quanto a Friday, Susan ha per un attimo un'intuizione rivelatrice: «bitterly I began to recognize that it might not be mere dullness that kept him shut up in himself, nor the accident of the loss

of his tongue, nor even an incapacity to distinguish speech from babbling, but a disdain for intercourse with me» (Coetzee 1986: 98). Sembra proprio questa infatti la spiegazione più sensata del tacere di Friday, ma Susan Barton non riesce ad accettarla: niente ormai può farla desistere dalla sua «missione» di ridare a Friday la possibilità di parlare.

Il silenzio di Friday però pare proprio esprimere il rifiuto totale di un mondo a lui estraneo, insensato e violento. Il suo tacere è un'accusa che riguarda il suo passato, ma che a tratti sembra interessare anche il presente. Sarebbe forse bene chiedersi infatti se costringere Friday a rivivere l'orrore sperimentato nell'infanzia per raccontarlo ai civili bianchi che sanno parlare e scrivere, che sono curiosi di sapere e che vogliono alleggerirsi la coscienza – ma che appartengono alla stessa gente che lo ha mutilato –, non sia una nuova forma di violenza, dato che in questo modo sono sempre altri a decidere che cosa sia utile e giusto e desiderabile per chi è stato sottomesso una volta per tutte.

Forse Friday – che di nascosto getta petali sull'acqua del mare, che si traveste, suona il flauto e danza – ha pensieri che non vuole condividere: il suo tacere sarebbe quindi una scelta e non il risultato dell'impossibilità di parlare. Lewis MacLeod (2006) sostiene che nel testo di Coetzee non ci siano nemmeno le prove della sua mutilazione, ma indipendentemente da questo è evidente il rifiuto di Friday di comunicare con Susan: pur comprendendo e obbedendo a tutti i suoi ordini, si chiude in se stesso di fronte a ogni suo tentativo di farlo «parlare» tramite cenni o disegni. Anzi l'unico gesto «assertivo» di Friday in tutto il romanzo si rivolge proprio contro Susan: l'unica occasione in cui le disobbedisce apertamente è il momento in cui lui cancella da una lavagnetta i disegni che ha appena tracciato, che lei ha intravisto e vorrebbe mostrare a Foe. Un gesto rapidissimo, geloso e protettivo del proprio Sé. L'indisponibilità a comunicare di Friday diventa quindi, secondo questa lettura, una resistenza eroica contro ogni tentativo di manipolazione da parte degli oppressori di sempre.

Coetzee ribadirà nel 1999, nella sua «Introduzione» a una nuova edizione oxfordiana del *Robinson Crusoe*, la denuncia della mancanza di autonomia del personaggio di Friday, visto sempre e solo con gli occhi di Crusoe che lo tratta con un auto-compiaciuto paternalismo. D'altra parte, spiega Coetzee, «*Robinson Crusoe* is unabashed propaganda for the extension of British mercantile power in the New World and the establishment of new British colonies» (Coetzee 1999: IX). In questo suo testo, quindi, Coetzee attribuisce esplicitamente all'atteggiamento del colonizzatore l'impossibilità di un'esistenza autonoma del colonizzato.

Con questo silenzio-confine Coetzee ha quindi voluto rappresentare una possibile reazione delle popolazioni colonizzate alla violenza subita da parte dei colonizzatori. Friday muto mostra la desolazione di chi, confinato nel silenzio, non può e forse non vuole più uscirne. L'isolamento in cui Friday è stato relegato da prigioniero che era è diventato per lui una difesa carica di disprezzo per chi lo ha schiavizzato; ma questa difesa gli impedisce ogni relazione con gli altri, impedisce che la sua storia possa essere narrata, impedisce anche che la storia stessa possa evolvere.

5. I confini del silenzio

Abbiamo quindi potuto osservare che un elemento tanto immateriale e invisibile come il silenzio può riuscire a dividere e a farsi confine. Si tratta in questo caso di un silenzio distruttivo, che nega l'alterità e quindi la relazione; quello che Flavia Ravazzoli definirebbe un «silenzio pieno dispatico» (Ravazzoli 1991: 221), cioè intenzionale e ostile. Un silenzio che chiude, nega, dichiara conclusa una relazione sentimentale (Didone), la possibilità di un dialogo (Vercors, Coetzee), una fase della vita (De Luca). Soprattutto chiude, mette un confine fra un prima e un dopo, fra sé e gli altri.

Il silenzio è in questi casi un muro compatto, utilizzato per arginare l'invasione della parola altrui. Adottando il tacere sdegno-

so degli offesi, tutti questi personaggi si isolano dal mondo: Dido ne accetta la propria pietrificazione; i protagonisti di Vercors, ormai disumanizzati, non riescono più a comunicare nemmeno fra loro; De Luca bambino si autoimpone la solitudine dell'esilio; Friday, infine, si rinchiude nell'autismo. Tutte queste rivendicazioni di identità rischiano di risultare in fin dei conti autistiche.

Tutti questi silenzi inoltre si possono considerare manifestazioni di un comportamento passivo-aggressivo, che utilizza modalità non verbali per sottrarsi alle relazioni interpersonali, sabotare le azioni altrui, non rispondere alle richieste, con motivazioni che vanno dalla paura all'ostilità. Nei «casi» che emergono dai quattro esempi letterari riportati possiamo riscontrare che tale comportamento è finalizzato alla difesa della propria identità che viene percepita in pericolo a causa di un'azione altrui: il tentativo di Enea di ricostruire un rapporto, il nemico che vuole sedurre, la madre che vuole mantenere il figlio nel suo raggio di influenza, i colonizzatori che vogliono piegare i colonizzati alle proprie esigenze... Ignorando l'altro, rifiutandosi di riconoscere la sua presenza, il soggetto più debole cerca di proteggere la propria identità minacciata.

Questi quattro testi letterari, nella loro eterogeneità, mostrano quindi che per duemila anni, fino ai nostri giorni, le modalità del tacere autodifensivo hanno mantenuto costanti le proprie caratteristiche quanto a motivazioni, modalità di applicazione ed effetti. Il tacere sembra così creare un filo coerente e decifrabile nel corso del tempo, più della parola stessa. Mentre il mutare del contesto costringe a relativizzare l'atto del dire, le motivazioni profonde del non dire conservano più facilmente il proprio significato, per la stabilità del valore implicito dell'atto volontario di tacere.

Riferimenti bibliografici

ALAIN (1960), «Mars ou la guerre jugée», in *Les passions et la sagesse*, Paris, Gallimard, pp. 547-705.

ALBERONI, F. (1979), *Innamoramento e amore*, Milano, Garzanti.

- BALDO, G. (2001), «Commento» a Virgilio, *Eneide*, trad. Mario Ramous, Venezia, Marsilio, pp. 337-389.
- BONO, P., TESSITORE, M.V. (1998), *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano, Bruno Mondadori.
- COETZEE, J.M. (1986), *Foe*, London, Penguin Books.
- (1999), «Introduction», in D. Defoe, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, New York, Oxford University Press, pp. V-XI.
- (2005), *Foe*, trad. Franca Cavagnoli, Torino, Einaudi.
- DE LUCA, E. (1991), *Una nuvola come tappeto*, Milano, Feltrinelli.
- (2009), *Non ora, non qui*, Milano, Feltrinelli.
- DEFOE, D. (1999), *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, New York, Oxford University Press.
- HOPWOOD, C. (2012), «A Comparison of Passive-Aggressive and Negative Personality Disorders», *Journal of Personality Assessment*, 94, 3, pp. 296-303.
- INVITTO, G. (1994), «Il silenzio e la nomenclatura della violenza», in C. A. Augieri, ed., *La retorica del silenzio*, Atti del Convegno Internazionale, Lecce 24-27 ottobre 1991, Lecce, Milella, pp. 69-83.
- KHAN, M.M.R. (1990), «Infanzia, solitudine e follia», in *I sé nascosti. Teoria e pratica psicoanalitica*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 196-197.
- KONSTANTINOVIC, R.D. (1969), *Vercors écrivain et dessinateur*, Paris, Librairie C. Klincksieck.
- KOUDENBURG, N., POSTMES, T., GORDIJN, E.H. (2011), «Disrupting the Flow: How Brief Silences in Group Conversations Affect Social Needs», *Journal of Experimental Social Psychology*, 47, 2, pp. 512-515.
- MACLEOD, L. (2006), «“Do We of Necessity Become Puppets in a Story?” or Narrating the World: on Speech, Silence, and Discourse in J. M. Coetzee’s *Foe*», *Modern Fiction Studies*, 52, 1, pp. 1-18.
- MIZZAU, M. (1988), *Eco e Narciso. Parole e silenzi nel conflitto uomo-donna*, Torino, Bollati Boringhieri.
- OMERO (2010), *Odissea*, ed. di G. Paduano, Torino, Einaudi.
- PARRY, A. (1963), «The Two Voices of Virgil’s *Aeneid*», *Arion*, 2, 4, pp. 66-80.
- PONZIO, A. (1994), «Il silenzio e il tacere fra segni e non segni», in C.A. Augieri, ed., *La retorica del silenzio*, Atti del Convegno Internazionale, Lecce 24-27 ottobre 1991, Lecce, Milella, pp. 22-44.
- RAVAZZOLI, F. (1991), «Il silenzio come atto retorico e scatola nera del tempo», in *Il testo perpetuo. Studi sui movimenti retorici del linguaggio*, Milano, Bompiani, pp. 215-227.
- SLAMA CAZACU, T. (1973), *Introduzione alla psicolinguistica*, trad. P. Bardelli-Plomteux, M. Cârstea e D. Fabiani, Bologna, Pàtron.

- VERCORS (1994), *Le silence de la mer. Il silenzio del mare*, trad. N. Ginzburg e G. Varisco, a cura di G. Bosco, Torino, Einaudi (testo originale a fronte).
- VIRGILIO (2001), *Eneide*, trad. M. Ramous, introd. G.B. Conte, comm. G. Baldo, Venezia, Marsilio.
- (2012), *Eneide*, ed. di A. Fo, note di F. Giannotti, Torino, Einaudi.
- WATZLAWICK, P., HELMICK BEAVIN, J., JACKSON, DON D. (1971), *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*, trad. Massimo Ferretti, Roma, Astrolabio.

Writing on the Border. The Testament Novel

Matteo Rima

Università di Verona

The border to which the title refers is the one that separates life from death, a border consisting of an undefined period of time in which a man is still alive but at the same time knows that he will soon be dead; it is a metaphorical border, yet it is the only one that no one can avoid crossing. What if the man waiting to take the final step is a novelist, one who makes a living from telling stories? How – and what – does he write when he is on the verge of death, when his passing away is no longer distant and far, but close and forthcoming? By investigating the possible answers to this question, I identified and defined a literary sub-genre that I named the «testament-novel».

The connection between creativity and death is by no means secondary: the confrontation with human mortality and the finitude of our earthly experience is indeed the basis of every single creative act. Zygmunt Bauman commendably expressed the concept in his 1992 essay *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*; according to his point of view, the confrontation with death affects and involves every cultural expression:

Transcendence is what, everything having been said and done, culture is about. Culture is about expanding temporal and spatial boundaries of being, with a view to dismantling them altogether. [...] The first activity of culture relates to *survival* – pushing back the moment of death, extending the life-span, increasing life expectation and thus life's content-absorbing capacity; making death a matter of concern, a significant event – lifting the event of death above the level of the mundane, the ordinary, the natural; directly or indirectly (yet still more importantly), making the job of death somewhat more difficult. [...] The second relates to *immortality* – surviving, so to speak, beyond death, denying the moment of death its final say, and thus taking off some of its sinister and horrifying

significance: «He died, but his work lives on»; «She will always remain in our memory forever». Though separate, the two activities depend on each other. Obviously, there is no dreaming of immortality unless survival is secure. But, on the other hand, it is the culture-endorsed assignment of life-transcending, immortal value to certain human acts and attainment that creates the potential of «life expansion» (Bauman 1992: 5-6).

Culture is therefore «fueled» by the will to transcend the limits imposed by mortality in order to create something that is not burdened by the constrictions of flesh and blood; something that – so to speak – has no expiration date. Culture aims to go beyond our human, nature-imposed finiteness. How many people will find it worth while to create something that preserves their memory, once they don't have to die and therefore there is no memory to be preserved? There is only one suitable answer to this question: not many, perhaps none. The finitude of our human experience becomes the most powerful fuel for creativity: with the primary task of «expanding temporal and spatial boundaries of being», human beings paint, write, carve; they build skyscrapers, patent electronic devices, develop innovations in telecommunications, contribute to scientific progress. The illusion of immortality may be somehow deceptive, but it is nonetheless preferable to the certainty of oblivion.

Of course, this concept is also valid for literature: writing is a way to resist death. From this point of view, there isn't a substantial difference between, say, Thomas Pynchon and J. K. Rowling: one can write for money, for success, for glory or for posterity, but writing is always a creative act. In order to survive in the collective memory a literarily insignificant but very well-known novel is as important as – and maybe better than – a great literary achievement that has actually been read by a mere handful of people.

So, an author writes because he wants to survive at least in the memories of future generations, since he can't survive in the flesh; that is to say that one of his strongest and most powerful motivations is the awareness of his own mortality and of the

oblivion that could follow death. This awareness is present in every moment of life, but as time passes and the writer gets older, it becomes increasingly pressing, to the point that ignoring it is almost impossible. What happens when this writer is working on his final novel, a book that will have no follow-ups? When for some reason – his old age, a mortal disease, a voluntary decision – he is fatally getting closer and closer to death? It happens that this book becomes somehow definitive: the writer is well aware that he has one last chance to express his creative urgency, one last attempt to purchase – and maybe to attain – immortality. His last novel turns into a sort of testament, a work of literature whose main purpose is indeed to remain, to survive, to convey for the last time the will and the point of view of its author.

In my research I identified and analyzed several texts – novels, stories, graphic novels written in the XXth and in the XXIst century – that belong to this «testamentary» sub-genre and that, in my opinion, effectively represent and depict it; all these works share the peculiarity of having been written under the strong influence of impending death; death fed these authors' creativity and became a most powerful source of inspiration. The men who wrote these narratives were living that particular phase of life in which the idea of death has lost the abstract nature that usually characterizes it and has become concrete, real, so pivotal that every single thought aligns itself with it; in other words, those men were living in the «dimension of death». Most of the time a man enters this peculiar dimension when he is in his old age, abiding by nature's laws, but he may also enter it even when he is younger, either because of a lethal disease or because of a rationally unmotivated feeling related to psychological issues. Entering the dimension of death doesn't necessarily mean being close to death; it only means that the notion of death has become ever-present and almost impossible to dismiss. Writing in this situation brings an inevitable consequence: in most cases death becomes the protagonist, that is to

say that in these narratives there are many characters who die, who are about to die, who commit suicide. Literary death represents and precedes physical death; this happens because, when death is the main fuel for creativity, it's hard to keep it out of the text.

As an obvious corollary to the afore-mentioned, my research only deals with predictable deaths; that is to say with cases in which the author is aware that he is dying and, as a consequence, transfers his awareness – more or less directly – onto the written page. Essentially, there are three of these cases: death in old age (which is the most natural way to die; but nowadays nobody dies a natural death as there is always a specific reason – usually a disease – behind one's passing away), death by fatal disease, death by suicide.

One last observation before proceeding to the analysis of a novel as an example: in this testamentary sub-genre the connection between text and context is particularly strong and in order to understand the text deeply and completely, the circumstances under which it was written must always be kept in consideration. This means that the author's biography becomes the paratext: being familiar with it allows one to fully comprehend – and to interpret correctly – all the narrative choices.

I will now focus on the first case – namely, death in old age – by briefly analyzing a work of literature that can easily be defined as «testamentary»: Saul Bellow's *Ravelstein*, a novel about getting old and dying written by an eighty-five years old man.

1. *Ravelstein*, by Saul Bellow

Ravelstein is Saul Bellow's last novel. Published in 2000, when Bellow was eighty-five, it comes after *More Die of Heartbreak*, which was published in 1987. During this thirteen years hiatus Bellow wasn't completely inactive, but he only wrote three novellas and a few short stories. Writing *Ravelstein* was

Bellow's way to commemorate his old friend Allan Bloom, a well-known philosophy professor who had died a few years before. Along the 240 pages of the novel, Bellow revisits his friendship with Bloom, a friendship that had begun at the University of Chicago in 1979 and that lasted until the day the professor died, in 1992.

Despite that, *Ravelstein* is a work of fiction. Even if it isn't difficult to realize who the various characters are based upon, they don't appear with their actual names; instead, they are all concealed by fictitious identities. Chick, the narrator, is Saul Bellow's obvious alter-ego, Abe Ravelstein is Allan Bloom, Rosamund is Janice Freedman, Nikki is Michael Wu, Vela is Alexandra Bellow, and so on.

Chick's point of view is particularly relevant to the narration: *Ravelstein* is not the story of Allan Bloom's life written by a biographer, but it is the story of a friendship told in first person. Chick isn't interested in reconstructing Ravelstein's life from the beginning, and in the novel there are very few references to the years preceding their first meeting; Chick only describes the Abe that he knew as he knew him, from 1979 on, and he doesn't mind if this leads to a subjective, extremely personal, maybe biased reconstruction. He doesn't pretend to be objective.

The friendship between Bellow and Bloom was solid and sincere, and this can be easily proved by briefly reviewing the Canadian writer's biography: it's mainly because Bellow repeatedly asked him to do it that Bloom finally put his own theories into writing in his successful essay *The Closing of the American Mind*. Bellow then contributed to the success of the book by writing a flattering introduction that definitely helped to sell it. *The Closing of the American Mind* brought Bloom wealth and literary fame; anyway, even in the following years Bellow didn't cease to promote the professor's book. Reading *Ravelstein* allows one to get a clear sense of the strong friendship between the two men: the pages of the novel offer a vivid and

genuine depiction of the Jewish professor, and the narrator doesn't miss an opportunity to demonstrate his great appreciation and consideration for his old friend.

Like most novels written in old age, this is a novel about old age, specifically Chick's (and Bellow's, of course) old age. The narrator's voice is clearly audible and his point of view is extensively explained along the 240 pages of the novel, which contain a great deal of digressions, meditations and autobiographical fragments. This voice belongs to an octogenarian, a clear headed and open minded man who is watching one of his best friends die and, under the circumstances, can't help thinking about his own death. Bellow is fully aware of his situation and describes it using words that sound clear and somehow ironic: «Death was closing in on him and it was transmitting the usual advance reminders, telling me first of all that in preparation for his end I should not forget that I was senior by some years. At my advanced age my every third thought *should* be of death» (Bellow 2000: 129).

Ravelstein is a funeral eulogy for Allan Bloom and, at the same time, the last work of an author who sees his own death reflected in his old friend's death. However, *Ravelstein* is also the story of a book and of all the reasons behind its writing. Bellow hints at the subject after a few pages, when Chick says that Abe «wanted me to write his biography» (2000: 9). This kind of request is not utterly unexpected, once one begins to get acquainted with Ravelstein and understands his personality: he is a man of great energy and «long starved for recognition» (2000: 67) who knows perfectly well that he won't be around for long, so he doesn't hesitate to ask his friend Chick, a «good enough» writer (2000: 76), to put his ability to use in order to give him the only existing form of immortality, which is literary immortality. As usual, *Ravelstein* is straightforward: Chick is «officially» appointed his biographer at the beginning of the second half of the book, just before the description of the professor's last months.

Ravelstein would frequently say to me, «There's something in the way you tell anecdotes that gets to me, Chick. But you need a real subject. I'd like you to write me up, after I'm gone...».

«It depends, doesn't it, on who beats whom to the barn?»

«Let's not have any bullshit about it. You know perfectly well that I'm about to die...».

Of course I knew it. Indeed I did.

«You could do a really fine memoir. It's not just a request», he added. «I'm laying this on you as an obligation. Do it in your after-supper-remembrance manner, when you've had a few glasses of wine and you're laid back and making remarks. I love listening when you are freewheeling about Edmund Wilson or John Berryman or Whittaker Chambers when you were hired at *Time* in the morning and fired from him before lunch. I've often thought how well you deal with a story when you're laid back».

There was no way I could refuse to do this. He clearly didn't want me to write about his ideas. He had expounded those fully himself and they're available in his theoretical books. I make myself responsible for the person, therefore, and since I can't depict him without a certain amount of self-involvement my presence on the margins will have to be tolerated (2000: 128-129).

Ravelstein's first sentence – «I'd like you to write me up, after I'm gone» – has a clear metaliterary value: he, the protagonist of Chick's last novel, is aware that his own life is going to become a literary subject, and that the designated writer, who is really good at turning simple life episodes into great literature, needs a real subject in order to make the most of his ability; so, similarly to the ones who donate their body to science, he donates his past to literature.

Then, Ravelstein dies. At first Chick, who thinks (and talks) a lot about his deceased friend, truly intends to keep his promise, so he plans to begin Abe's biography as soon as possible. But time passes and he doesn't write anything, repeatedly postponing the beginning of his work. He hesitates, being unable to write a single word. Eventually he explains to his wife Rosamund, who keeps reminding him about the promise, the reasons for this long delay:

«I'll let you in on a kinky thought. I wonder what might happen. If I were

to write my memoir of Ravelstein there would be no barrier between death and me».

Rosamund laughed outright at this. «Do you mean that your duties would end, and there would be no reason to live on?»

«No, no. Luckily I'd still have you to live for, Rosamund. What I'm probably trying to say is that in Ravelstein's view I may have nothing more to do in this life than to commemorate him».

«That *is* an odd thought for anyone to have».

«He felt he was giving me a great subject – the subject of subjects. And that is an odd thought» (2000: 163-164).

Chick seems to realize that writing Ravelstein's biography will probably be his latest literary endeavor, and this thought worries him. Approaching the age of 80, after a long and completely satisfying career that brought him prizes and acknowledgements, Chick/Bellow feels that after finishing this biography he will have neither time nor will to keep working and write anything else. This means that after having written about Ravelstein he would lose one «barrier» between himself and death, and there will be only the love of/for Rosamund to keep him alive. It is a kinky thought for sure, but – just in case – two lifelines are better than one: «I am a great believer in the power of unfinished work to keep you alive», he says (2000: 231). Chick doesn't keep living only because he has yet to write, but if he keeps living it's also because he has yet to write; if Ravelstein's biography remains unfinished he won't be allowed to die, or at least he will have a good reason to stay alive; so, why the hurry? The situation is paradoxical, yet not devoid of irony: Chick, a man who made a living by writing and who obtained perhaps his greatest satisfactions from this exercise, doesn't write because he doesn't want to die. Writing is a way to resist death, and yet Bellow doesn't do it because he's afraid that writing could bring death closer. Up until that point writing had been a vital force; now it has become deadly.

The situation is stalled and doesn't change until a bad accident happens: while Chick and his wife are on vacation on the

island of Saint Martin, in the northeast Caribbean, the old writer finds himself on the brink of death because of severe food poisoning. Chick survives only thanks to Rosamund's promptness in bringing him to the hospital. He then realizes that the long delayed moment has finally arrived: he must begin working on Ravelstein's biography. Once the worst is over, Chick makes this comment about what happened:

I seemed to believe that I wouldn't die because I had things to do. Ravelstein expected me to make good on my promise to write the memoir he had commissioned. To keep my word I'd have to live. Of course there was an obvious corollary: once the memoir was written, I lost my protection, and I became as expendable as anybody else (2000: 221-222).

Chick talks about Ravelstein as if he were still alive and able to protect him. His feelings toward the old friend are ambivalent: on one hand he feels grateful because Abe somehow saved him, on the other hand he has the feeling that this protection will last only until the completion of the memoir. Once his duties as a biographer are over, he will become as expendable as any ordinary old man; Chick is kept alive only because he has a duty, a task to accomplish.

Incidentally, the idea of the unfinished task serving as a sort of life-prolonger is shared by another one of the old writers whose novels I analyzed in my research, namely Henry Roth; the main difference between the two men is that Bellow couldn't *begin* writing, whereas Roth, for the same reason, couldn't *stop* writing. Apart from this difference, they both sense that, in some strange and unusual way, the very act of writing is keeping them alive. This knowledge doesn't prevent Bellow from giving a proper ending to his memoir; as for Roth, the consequence of this peculiar feeling is that his novel, whose title is *Mercy of a Rude Stream*, keeps expanding until it reaches the considerable length of 1500 pages, divided into four books. Roth wrote literally until the day he died and yet he didn't reach the end of his narrative – also an autobiography, by the

way –, that despite its size only covers thirteen years and ends when the protagonist, an obvious alter-ego of the author, is twenty-one. That is to say that, although written in 1995, Roth's autobiography ends in 1927, sixty-eight years before.

According to Chick's point of view, the hereafter has nothing to do with the «canonical» one: after death there is neither heaven for good people nor hell for bad people. He and Ravelstein often talked about the possibility of an afterlife: the professor is a convinced atheist whereas Chick thinks that «the pictures [will] stop» (2000: 149), but at the same time suspects that the dead stay somehow with us. His point of view is fascinating, even if it partially contradicts the idea according to which dying is like flicking a switch:

Many people want to be rid of the dead. I, on the contrary, have a way of hanging on to them. My persistent hunch – it should be clear by now – is that they are not gone for good. Ravelstein himself would have dismissed such notions as childish. Well, perhaps they are. But I am not arguing a case, I am simply reporting. I know one loses mental respectability by acknowledging such fantasies. Even I, you see, yield to accepted opinion. But there may be simple explanations for the persistence of Ravelstein in my daily life. When he died I began to see that it had become my habit to tell him what had happened since we last met.

Nevertheless he had strange ways of turning up, and I shan't pretend that he didn't come in obliquely from wherever it was that he continued to exist. This should not take the form of a discussion of life-after-death. I am not inclined to argue. It's only that I can't sit on information simply because it's not intellectually respectable information (2000: 187-188).

Slightly embarrassed (because he knows that the atheist Ravelstein would never agree with him), Chick confesses that he believes that, somewhere, the deceased professor keeps existing, and his ethereal presence is a strong and continuous reminder. From wherever he is, Abe keeps telling Chick that his posthumous protection will not last forever and therefore the memoir must be completed as soon as possible. Writing has thus become more than a duty: it is an obligation. Toward the end of the novel, Chick says that the old friend «ordered

me to write this memoir» (2000: 231), and sometimes a man must obey orders even if he disagrees with them.

The writing of the novel proceeds very slowly: after two thirds of the memoir, the readers learn that Ravelstein died six years before and that it would take another couple of years for Chick to finish the book.

In spite of all the difficulties faced by the author during its writing, *Ravelstein* is a successful and inspired novel. The 240 pages of the memoir are intellectually stimulating and intense, similarly to the relationship between the two men. Bellow never gives the impression of being a weary and exhausted author who has nothing more to say and who writes just because he has to; on the contrary, his writing is lively and spontaneous, engaging and not devoid of brightness. *Ravelstein* is a novel about old age but it is by no means senile, even if it is indeed quite unstructured: the memoir essentially consists of a succession of different episodes, some of them apparently unrelated to the others. Bellow goes wherever his memories bring him, sometimes ignoring the chronological order of events and sometimes narrating the same episode more than once, at a distance of maybe a few dozen pages; in addition, there are so few chronological references that the reader needs an «ordinary» biography if he wants to assign a date to the events recounted. Having said that, *Ravelstein* is an extremely vital and always lucid narrative, supported by a vigorous prose. This may be due to the fact that Bellow was a great writer, or perhaps due to the loyal and deep friendship between the two men, or perhaps because Bloom actually was «the subject of subjects» (2000: 164). The reason behind its success doesn't really matter: what matters most is that the result of Bellow's last creative endeavor is excellent.

Ravelstein is a definitive narrative: in his last novel Bellow exposes himself, revealing a lot about himself and thus making himself the second protagonist – behind Bloom, of course – of the memoir. His point of view and his ideas about life, death

and friendship emerge clear and strong from the pages. *Ravelstein* is a sincere and heart-felt novel that Bellow wrote with the purpose to raise a literary monument to Allan Bloom and another, smaller but visible, to himself. I have the impression that in erecting these statues Bellow exhausted himself, completing once and for all his mission as a writer: after this memoir, no more stories needed to be told. So, *Ravelstein* was the novel that definitively closed Bellow's career, even if he lived for five more years (thanks also to Bloom's protection, I guess: probably, the late professor appreciated the way in which Bellow «recreated» him in the book). Furthermore, *Ravelstein* is a great portrait of the close friendship between two men who were not young anymore, two intelligent and cultured men with rich personalities who – luckily for us and for all the readers – had many topics of conversation and had a lot to talk about. As Chick says, «When he was sick, we saw each other daily and we also had long telephone conversations as close friends should. We were close friends – what else needs to be added?» (2000: 94).

Bibliography

- ARIÉS, P. (1975), *Essais sur l'histoire de la mort en occident du Moyen à nos jours*, Paris, Seuil.
- ATLAS, J. (2000), *Bellow. A Biography*, London, Faber & Faber.
- BAUMAN, Z. (1992), *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*, Stanford, Stanford University Press.
- BELLOW, S. (2000), *Ravelstein*, London, Penguin Books.
- DESPELDER, L.A., STRICKLAND, A.L. (2005). *The Last Dance. Encountering Death and Dying*, Boston, McGraw-Hill.
- ELIAS, N. (1982), *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen*, Frankfurt, Suhrkamp.
- EPSTEIN, J. (2010), «The Long, Unhappy Life of Saul Bellow», *The New Criterion*, 4, pp. 4-6.
- FULFORD, R. (1999), «Saul Bellow, Allan Bloom and Abe Ravelstein», *Globe and Mail*, November 2.

- KASTENBAUM, R., AISENBERG, R. (1972), *The Psychology of Death*, New York, Springer.
- LEVI, J. (2000), «*Ravelstein*, a Novel by Saul Bellow», *The Los Angeles Times*, April 23.
- OTTIERI, O. (1997), *De morte*, Parma, Guanda.
- ROTH, H. (1994), *Mercy of a Rude Stream vol. 1. A Star Shines over Mt. Morris Park*, London, Weidenfeld & Nicolson.
- (1995), *Mercy of a Rude Stream vol. 2. A Diving Rock on the Hudson*, London, Weidenfeld & Nicolson.
- (1996), *Mercy of a Rude Stream vol. 3. From Bondage*, London, Weidenfeld & Nicolson.
- (1998), *Mercy of a Rude Stream vol. 4. Requiem for Harlem*, London, Weidenfeld & Nicolson.
- WILDMAN, K. (2001), «*Ravelstein*», *The Antioch Review*, 1, pp. 118-120.

Identidades y fronteras en *El Criticón* de Baltasar Gracián

Felice Gambin
Università di Verona

La obra maestra de Baltasar Gracián, *El Criticón*, publicada en tres partes entre 1651 y 1657, despliega el proceso de formación del hombre y se articula, a pesar de varias referencias simbólicas y fantásticas, en etapas geográficas concretas.¹ La estructura está claramente establecida: la primera parte se titula *En la primavera de la niñez y en el estío de la juventud*; la segunda parte *En el otoño de la varonil edad*; la tercera *En el invierno de la vejez*.² Las dos primeras partes tienen trece crisis cada una, mientras que la tercera sólo tiene doce. Critilo sale en barco de la isla de Goa; el capitán le roba sus pertenencias y lo arroja al mar; el joven Andrenio lo salva y le cuenta al recién llegado que fue cuidado amorosamente por una manada de fieras en la solitaria isla de Santa Elena. A bordo de un barco los dos amigos emprenden un largo viaje en busca de la amada de Critilo, Felisinda, sin poder dar con ella en todo el transcurso del *Criticón*.

Después de recorrer diversas ciudades de España, Critilo y Andrenio entran en Francia por los Pirineos, pasan a Alemania

¹ El concepto de peregrinación fue esencial en la cultura del Renacimiento y del Barroco y venía de muy lejos, constituyendo un tópico que tenía sus raíces en el Antiguo Testamento. Sobre el tema, con especial atención al jesuita aragonés, véanse Checa 1986: 92-138, Vaíllo 1989a: 737-748, Deffis de Calvo 1999: 97-113; 127-132; 154-156, Egido 2005, con abundante bibliografía.

² La bibliografía resulta desbordante. Para un primer enfoque, remito a Cantarino 2001: 175-227. Para el último decenio, es útil <http://www.unizar.es/gracianvirtual/index.php> que ofrece diversos materiales para el estudio del belmontino.

y, atravesando los Alpes, llegan a Italia, a Roma, para embarcarse desde el puerto de Ostia a la *Isla de la Inmortalidad* (Pelegrín 1984 y 1985, Avilés 1998: 33-110, Egido 2001).³ Es evidente que el periplo de los protagonistas, su receloso paso por el mundo inmundo, representa alegóricamente la existencia como *peregrinatio vitae* de una isla a otra. Un viaje iniciático que se inserta en el marco de la amplia tradición de la vida como peregrinación y el mundo como teatro.

Los dos protagonistas, tras recorrer Castilla, llegan a los elevados puertos que marcan la frontera entre dicha región y la aragonesa, inmersos en la crisis propia del pasaje de la juventud a la madurez. Se les somete al control de la aduana general de las edades. En el pasaje de la ligereza de la juventud a la gravedad de la madurez, el tribunal presidido por el Juicio, la Gravedad, la Atención y la Sagacidad veda el paso a cuanto esté ligado a los gustos y a las pasiones de la juventud, haciendo un examen de las lecturas que antes podían hacerse y ahora resultan poco adecuadas a la nueva edad (Martinengo 1992: 302-312). Sólo mudando las pasiones juveniles se puede ascender al puerto de la edad varonil. No es casual que en estas páginas se desarrolle una alegoría, de base conocida, apoyada en la imagen de la vida como río que empieza su andadura como arroyo en la niñez risueña para convertirse en torrente durante la mocedad e ir deslizándose, tan callado, por la edad varonil, hacia la vejez y acabar desembocando en el mar (Senabre 1979). Los

³ La presencia en *El Criticón* de una geografía concreta y no sólo simbólica marca muchos de los trabajos de Benito Pelegrín publicados a partir de los años ochenta del pasado siglo. Sus investigaciones han rastreado un *fil perdu* capaz de mostrar, a diferencia de las indicaciones de Batllori – Peralta (1969) y de muchos otros estudiosos, una coherencia en el recorrido de Andrenio y Critilo. Pero véase también Milhou 1987: 153-221. Sobre el carácter estrictamente geográfico del itinerario no han faltado críticas como las de Batllori, ni líneas conciliadoras entre abstracción alegórica y realidad geográfica, entre espacio y tiempo abstractos y concretos, como recuerda Vaíllo en su inventario y balance de los estudios gracianos realizados hasta 2001 (Vaíllo 2001: 103-116).

dos peregrinos atraviesan una nueva frontera simbólica al comienzo de la tercera parte, titulada *Honores y horrores de Veje-cia*. Su ubicación revela también una simetría con la anterior aduana de la vida: el ascenso es más duro al avanzar la edad y ahora Critilo y Andrenio deben atravesar la más alta y blanca región de los Alpes, cuyos puertos eran más bien puertas de la muerte, región malsana, helada, que les llenó de melancolía (Egido 2000: 191-241 y 2001: 81-182, Gambin 2004: 191-212 y 2010: 127-146):

Y era muy de observar que los que antes passaron los Pirineos sudando, ahora los Alpes tosiendo: que lo que en la juventud se suda, en la vejez se tose. Veían blanquear algunos de aquellos cabeços, cuando otros muy pelados, cayéndoseles los dientes de los riscos. No discurrían bulliciosas las venas de los arroyuelos, porque la mucha frialdad los había embargado la risa y el bullicio. De modo que todo estaba helado y casi muerto. Aparecían desnudas las plantas de sus primeras locuras y verdores, y desabrigadas de su vistoso follaje; y si algunas hojas les habían quedado, eran tan nocivas que mataban no pocos al caer, aunque decía la amenazada vieja: «A la de mi naranjo me apelo». No se veían ya reír las aguas como solían; llorar sí, y aun crugir los carámbanos. No cantaba el ruiseñor enamorado; gemía sí, desengañado.

– ¡Qué región tan mal humorada es ésta! – se lamentaba Andrenio.

– ¡Y qué malsana! – añadió Critilo –. Trocáronse los fervores de la sangre en horrores de la melancolía, las carcajadas en ayes: todo es frialdad y tristeza (Gracián 1984: III, 1, 543-544).

La composición narrativa es compleja, y los grandes dilemas de la vida, así como las distintas etapas de la existencia, se conectan con las peculiaridades de cada país, con sus características. Las referencias sistemáticas a la idiosincrasia de cada nación se despliegan cada vez que Critilo y Andrenio salen de un país y hacen balance de lo bueno y lo malo encontrado allí.

Por supuesto, los lugares visitados hacen referencia a realidades geográficas bien definidas y, además, tales realidades político-territoriales objetivas están llenas de contenidos culturales que caracterizan a sus habitantes y les confieren una identidad propia. Como ha escrito Ballester Rodríguez, muchas caracte-

rísticas que «sugerían una vaga idea de afinidad entre individuos con un origen geográfico común irán intensificando, al cruzar las fronteras, sus connotaciones comunitarias para definir en su estadio final a grupos humanos definidos (supuesta o realmente) por profundos lazos históricos y culturales» (2005: 11). La frontera tiene un valor simbólico en la formación de la identidad de las naciones y, al cruzarla, Critilo y Andrenio definen una nación, a veces de modo pintoresco, a menudo con tintes satíricos. Naciones y habitantes de los países europeos son relacionados con frecuencia mediante una contraposición y compitiendo entre sí. Es, por supuesto, la frontera quien establece la diferencia entre nosotros y los otros, entre españoles, franceses, alemanes e italianos. Y es emblemático lo que a este respecto ocurre al cruzar los Pirineos a nuestros viajeros:

Vencieron las asperezas del hipócrita Pirineo, desmentidor de su nombre a tanta nieve, donde muy temprano el invierno tiende sus blancas sábanas y se acuesta. Admiraron con observación aquellas gigantes murallas con que la atenta naturaleza afectó dividir estas dos primeras provincias de la Europa, a España de la Francia, fortificando la una contra la otra con murallas de rigores, dexándolas tan distantes en lo político cuando tan confinantes en lo material. Y agora conocieron con cuánto fundamento de verdad aquel otro cosmógrafo había delineado en un mapa estas dos provincias en los dos extremos del orbe, caso bien reído de todos: de unos por no entendido, y de otros, por aplaudido. Al mismo punto que metieron el pie en Francia conocieron sensiblemente la diferencia en todo: en el temple, clima, aire, cielo, y tierra, pero mucho más la total oposición de sus moradores en genios, ingenios, costumbres, inclinaciones naturales, lengua y trages (Gracián 1984: II, 3, 339-340).

La hipocresía es para Gracián el rasgo distintivo de los franceses. Su hipocresía es esencial y atañe incluso a la ortografía de su lengua «a los franceses [...] les quedó el no hablar como escriben ni el obrar lo que dicen; de modo que es menester atenderles mucho a lo que pronuncian y escriben, entendiéndolo todo al revés» (Gracián 1984: I, 7,158).

Lo otro, la otra comunidad es lo que permite definir la iden-

tividad propia (Vivar 1998: 425-434). Así como Andrenio, que ha vivido aislado en su isla con sus animales quiere salir de allí para conocer y conocerse, la identidad de las naciones se construye en la relación. La identidad se define en la antítesis. Con razón Carlos Vaíllo subraya que «para el modo barroco de exposición y de representación, la antítesis constituye un recurso constante» (1989b: 421). La otra comunidad «es un espejo que proyecta sólo la diferencia para darnos nuestra semejanza imaginada» (Vivar 1998: 429). Existe una natural antipatía entre las naciones francesa y española y el conflicto entre ellas es inevitable. La radical incompatibilidad que experimentan los dos peregrinos al cruzar la frontera viene determinada también por razones biológicas que remiten a la teoría de los temperamentos (Krauss 1962: 74-117, Herrero García 1966, Vaíllo 1989b: 420, Ballesster Rodríguez 2005: 19-23).⁴

La geografía de España está bien definida y delimitada en sus fronteras. Los Pirineos representan la obra de una atenta naturaleza que, frente a una diferencia radical entre las dos naciones, ha elevado murallas para marcar y limitar los dos territorios. Dos naciones con valores del todo antitéticos y que de algún modo explican y justifican las sangrientas guerras libradas a lo largo de los siglos entre Francia y la Monarquía hispá-

⁴ Gracián se inserta en una larga tradición; no obstante, recuerdo que sin subestimar el papel de la teoría de los temperamentos, en el aforismo 9 del *Oráculo manual y arte de prudencia* escribe que es propio del hombre que sabe manejarse con soltura en lo cotidiano «*Desmentir los achaques de su nación*. Participa el agua las calidades buenas o malas de las venas por donde passa, y el hombre las del clima donde nace. Deven más unos que otros a sus patrias, que cupo allí más favorable el Cenit. No ai nación que se escape de algún original defecto: aun las más cultas, que luego censuran los confinantes, o para cautela, o para consuelo. Vitoriosa destreza corregir, o por lo menos desmentir estos nacionales desdoras: consíguese el plausible crédito de único entre los suyos, que lo que menos se esperaba se estimó más. Ay también achaques de la prosapia, del estado, del empleo y de la edad, que si coinciden todos en un sugeto y con la atención no se previenen, hazen un monstruo intolerable» (Gracián 1995: 105-106).

nica. Los conflictos son por tanto inevitables y en parte limitados por la presencia de los Pirineos. Más allá del hipócrita Pirineo (Pelegrín 1980: 509-517, 1984 y 1985, Cappelli 1998: 31-56) – hipócrita por la mucha nieve que lo corona a pesar de que su nombre remite al nombre griego, *pyr*, fuego – hallamos lo diferente y lo que permite definir la identidad de los españoles. Andrenio pregunta a Critilo su parecer sobre España, y éste responde que los españoles se distinguen sobre todo por su melancólica gravedad, diametralmente opuesta a la ligereza y superficialidad francesas (Gracián 1984: II, 7, 437-439).

Sin embargo, no encontramos aquí una alabanza de España a la manera de muchos otros textos. Piénsese en la larga tradición que arranca en San Isidoro, el cual, una vez establecidas las fronteras y la unicidad del territorio ibérico, opone la diferenciación de Hispania respecto a todas las demás naciones para construir una pretendida identidad colectiva, un espacio geográfico que permite a sus habitantes reconocer su identidad y darse cuenta de los elementos comunes que los aúnan en el plano social (Vivar 2002: 141-158).

En *El Criticón* nunca se compara España con el paraíso, con un lugar único, sino que se da de ella una imagen agrídulce. Es sana y templada, aunque montuosa; está apartada de las demás naciones, aunque no lo suficiente ya que

todos la buscan y le chupan lo mejor que tiene: sus generosos vinos Inglaterra, sus finas lanas Holanda, su vidrio Venecia, su azafrán Alemania, sus sedas Nápoles, sus azúcares Génova, sus caballos Francia y sus patacones todo el mundo (Gracián 1984: II, 3, 341).

Tampoco sus habitantes aparecen idealizados. Los españoles tienen tales virtudes como si no tuviessen vicios, y tienen tales vicios como si no tuviessen tan relevantes virtudes [...]. Son los españoles muy bizarros [...] pero de ahí les nace el ser altivos. Son muy juiziosos, no tan ingeniosos; son valientes, pero tardos; son leones, mas con cuartana; muy generosos, y aun perdidos; parques en el comer y sobrios en el beber, pero superfluos en el vestir; abraçan todos los extranjeros, pero no estiman los propios; no son muy crecidos de cuerpo, pero de grande ánimo; son poco

apasionados por su patria, y trasplantados son mejores; son muy allegados a la razón, pero arrimados a su dictamen; no son muy devotos, pero tenazas de su religión. Y absolutamente es la primer nación de Europa: odiada, porque envidiada (Gracián 1984: II, 3, 341).

No cabe duda, el jesuita considera censurables algunos aspectos de los españoles, aunque aún parezca convivir con la exaltación de España, con su superioridad moral. El orgullo español de Gracián toma forma al cruzar la frontera de los Pirineos, ya que durante la peregrinación por las ciudades españolas Critilo y Andrenio aprecian una fuerte y evidente diferencia entre los habitantes de las distintas regiones, con caracteres claramente diferenciados e incluso enfrentados. Cuando la mirada de los dos peregrinos se circunscribe al ámbito peninsular observan un mosaico de distintas identidades nacionales con muy concretas y reconocibles características, tanto que es posible distinguir a un valenciano de un aragonés o de un catalán. Ello muestra la dificultad de una definición identitaria de España pronunciada lejos de la frontera, sin la posibilidad de definirla en antítesis con Francia o con otras naciones.

Es interesante tener presente – sobre esto volveré más adelante – que las reflexiones de Critilo y Andrenio al cruzar los Pirineos son, como ellos mismos dicen, más que otra cosa murmuraciones hechas cuando los españoles no están presentes, una actitud que juzgan mezquina y que corta en seco el primer francés con que se encuentran. Un francés que para empezar les pregunta si ha llegado ya a España la flota de Indias, y que brinca de contento al saber que había llegado, pues pronto pasarían a Francia el oro y la plata obtenidos de América (Gracián 1984: II, 3, 341-342).

Pues bien, mientras la imaginada identidad de los españoles convive con la diferenciación y las distintas identidades nacionales, la de los franceses es uniforme: visto un francés, vistos todos, ya que existe un genio común en las naciones (Gracián 1984: II, 3, 341). La identidad del genio francés, anunciada en los Pirineos, está construida a la salida de Francia por Picar-

día yendo de camino a Alemania. Los tópicos del carácter nacional francés son la codicia, la hipocresía, la falsa virtud, el gusto por el ceremonial, la insolencia. Francia es para Gracián, como hemos visto, el país de la doblez, evidente desde el encuentro con aquel francés con quien tropiezan al cruzar los Pirineos, el cual, con su carácter desleal y falso ha conducido a Critilo y Andrenio al reino de la falsa virtud, al Hiermo de Hipocrinda. Pero Francia es sobre todo el espacio geográfico de la ambigüedad religiosa, y al palacio donde reside el rey, el Louvre, lo llaman el Lobero «porque ahí se les ha armado siempre la trampa a los rebeldes lobos con piel de ovejas; digo, aquellas horribles fieras hugonotas» (Gracián 1984: II, 2, 316). Las hipocresías de los soberanos franceses, poco dispuestos a poner fin a las herejías presentes en sus territorios (Gracián 1984: II, 2, 323), son propias de una monarquía, ni enteramente católica como España, ni enteramente herética como Alemania.

A propósito de esto cabe recordar el intercambio de pareceres sobre Alemania entre los dos viajeros y uno de los muchos guías que los acompañan a través de Europa, mientras cruzan los Alpes antes de entrar en la astuta Italia. Ahí la descripción de Alemania y de sus habitantes – entre las alabanzas del experto y admirado Andrenio y las respuestas del juicioso Critilo, que le saca del engaño – insiste en la abundancia de riquezas, la fragmentación en una infinidad de provincias, la falta de una aportación germánica a la cultura humana, su destemplanza en el comer y beber y, sobre todo, en la facilidad con que los alemanes abrazan tantas y tan detestables herejías (Gracián 1984: III, 3, 596-598).

Así pues, no hay sólo fronteras políticas y geográficas sino también fronteras religiosas que deben ser bien delimitadas, y no mantenidas en la ambigüedad como es el caso francés. Si en otras épocas la identidad española se construyó definiendo la frontera con los árabes basada en la diferencia religiosa, al terminar la guerra de los Treinta años la índole ibérica se define a partir de las fronteras de las herejías y de la ambigüedad fran-

cesa, con sus focos jansenistas tan hostiles a los jesuitas (Pelegrín 1984: 223-296 y 1985: 86-110).

Fascinante y contradictoria es la imagen de Italia y de los italianos que los peregrinos nos descubren antes de entrar en la ciudad de Roma. Hay *admiratio* pero también *vituperatio*. Hay elogios a la culta Italia, definida como la «más célebre provincia de la Europa» (Gracián 1984: III, 3, 596), por su cultura, por su pasado antiguo y reciente, pero el jesuita – más allá de su no disimulada simpatía – censura también la actitud falsa y embustera de los italianos (Laurenti 1965: 265-276, Martinengo 1973: 3-27 y 1998: 9-29, Garzelli 1997: 279-284 y 1998: 107-136, Gambin 1998: 85-105). Estamos frente a caras completamente distintas: el mecanismo de la dualidad, el perspectivismo y los opuestos coincidentes son los elementos principales que caracterizan la identidad de los italianos. Efectivamente, como subraya Andrenio, hay sólo una cosa mala en Italia:

El haber tantos italianos, que si eso no tuviera, hubiera sido sin oposición el mejor país del mundo. Y véese claro, pues Roma, con el concurso de las naciones, se viene a templar mucho. Por eso dicen que Roma no es Italia, ni España, ni Francia, sino un agregado de todas. Gran ciudad para vivir, aunque no para morir. Dizen que está llena de santos muertos y de demonios vivos; paradero de peregrinos y de todas las cosas raras, centro de maravillas, milagros y prodigios. De suerte que más se vive en ella en un día que en otras ciudades en un año, porque se goza de todo lo mejor (Gracián 1984: III, 9, 740).

Hasta ahora casi me he limitado a desgranar algunas peculiaridades nacionales que los protagonistas del *Criticón* realzan al cruzar las fronteras. Aunque no falten breves alusiones a características de éstos y otros pueblos esparcidas por doquier, quiero subrayar que la frontera es el lugar desde donde se hace referencia sistemática a los rasgos distintivos de cada país. Las diferencias y las identidades que los dos personajes del *Criticón* construyen desde la frontera no se basan en una realidad objetiva sino en una experiencia alimentada por estereotipos. Es decir que cuando Critilo y Andrenio – peregrinos que quieren re-

presentar en un discurso el curso de la vida de los hombres – se relacionan con el extranjero ponen en marcha una sarta de lugares comunes compartidos por toda la Europa de su época. Se trata de tópicos trillados, de nociones que están al alcance de cualquier hombre del siglo XVII. Muchos datos geográficos o la consideración de los españoles como antípodas de los franceses o afirmaciones sobre los alemanes, se poyan en la lectura de libros y no suelen superar los clichés (Herrero García 1966, Vaíllo 1989a: 737-748 y 1989b: 417-425). Y sin embargo, a través de éstos Gracián interpreta la realidad humana a la vez que permite al lector descifrar un mundo laberíntico poblado de vicios y virtudes. Más aún: los defectos y las virtudes encontradas en cada nación nos permiten contemplar nuestras buenas y malas costumbres. Imágenes y creencias sobre el otro, potentísimas, que muy a menudo, si bien permiten construir y definir la propia identidad, impiden apreciar las diferencias que caracterizan al otro.

Querría detenerme un momento más en la referencia a la ciudad de Roma, sobre la cual tantas cosas cabría decir. Señalaré sólo dos aspectos. El primero tiene que ver con la respuesta de Critilo al guía que los acompaña por Roma, a quien le aseguran haber peregrinado por todo el mundo. Asombrado de tal afirmación aquél les pregunta cómo pueden haber visto el mundo entero no habiendo estado más que en cuatro provincias de Europa.

¡Oh!, bien – respondió Critilo – yo te lo diré: porque así como en una casa no se llaman parte de ella los corrales donde están los brutos, no entran en cuenta los redutos de las bestias, así lo más del mundo no son sino corrales de hombres incultos, de naciones bárbaras y fieras, sin policía, sin cultura, sin artes y sin noticias, provincias habitadas de monstruos de la heregía, de gentes que no se pueden llamar personas, sino fieras (Gracián 1984: III, 9, 738).

Efectivamente, como indica Francisco Vivar, existen la casa y el corral, las personas y los animales, que se corresponden con los europeos y los no europeos; la imagen de los no europeos es

la de la bestia y de las fieras: «éstos muestran una inferioridad natural y son incapaces de desarrollar una civilización propia» (1998: 431). En Europa se hallan las fronteras, es posible cruzarlas y a partir de ahí definir la identidad de las naciones; también es posible gracias a ellas que unos pueblos se relacionen con otros, aunque sea a través de estereotipos. Por el contrario, no existen fronteras, ni verdaderas ni imaginarias, entre europeos y no europeos y por eso no se pueden cruzar confines. Rodeada por sus fronteras Europa es el mundo, y lo demás sólo es susceptible de asimilación o de conquista ya que no existe posibilidad de relación mediante fronteras (431). Europa, con sus diferencias, efectivamente es

vistosa cara del mundo, grave en España, linda en Inglaterra, gallarda en Francia, discreta en Italia, fresca en Alemania, rizada en Suecia, apacible en Polonia, adamada en Grecia y ceñuda en Moscovia (Gracián 1984: III, 4, 611).

Lo que permite atribuir una cualidad, un vicio o una enfermedad a un país son las fronteras. Sólo gracias a las fronteras puede Gracián afirmar que

conviene prevenirnos de cautelas, así como hazen los atentos en las entradas de las provincias donde llegan, en España contra las malicias, en Francia contra las vilezas, en Inglaterra las perfidias, en Alemania las groserías y en Italia los embustes (Gracián 1984: III, 6, 656).

Sólo la existencia de las fronteras, verdaderas o imaginarias, con todos los riesgos de reales y dramáticos conflictos que la historia nos recuerda, permite la ilimitada posibilidad de combinación de las diferencias existentes entre unas y otras naciones, y así producir símbolos identitarios. Sin fronteras el otro queda excluido, animalizado, arrojado a los corrales.

En multitud de pasajes del *Criticón* se confirma la importancia de la frontera, lugar que revela su función estructurante de los tópicos nacionales en la novela y la correspondencia entre el marco geográfico y las cuestiones morales debatidas. En el libro de Gracián hallamos rotundas categorizaciones nacionales; la

imagen del mundo y de Europa asemeja un tablero de compartimentos estancos, donde topamos con connotaciones que incluso podemos definir como telúricas, hasta tal punto parecen «irradiar de la tierra e impregnar a todos y cada uno de los individuos» (Ballester Rodríguez 2005: 23).

Es significativo que aquel viajero francés que los protagonistas encuentran en la frontera pirenaica interrumpiera la vulgar murmuración sobre los españoles; que la cháchara relativa a los alemanes fuera cortada por un alboroto; que se suspendiera la crítica a los italianos porque caía la noche... Se trata de conversaciones fronterizas que no llegan a su fin, inacabadas. Podríamos pensar que el jesuita aragonés deja en suspenso las murmuraciones porque cualquier lector podía fácilmente seguir adelante y completarlas por su cuenta. Pero creemos más probable que, por lo que respecta a las conversaciones fronterizas, en línea con su pensamiento también se vean necesarios unos conocimientos que aseguren el éxito en el mundo. De paso le será preciso al lector reconocer la falta de reglas definidas de una vez y para siempre, y, además, la existencia de algo que trascienda la actual atomización y división de la sociedad humana en torno a criterios nacionales.⁵

En este sentido, un último aspecto cabe señalar. Roma es la *summa* del viaje como representación de la existencia (Gambín 1998: 89), es la ciudad de la frontera por antonomasia, la que separa la vida terrenal de la vida celestial; es una ciudad en la que se atempera mucho el carácter de los nativos, ya que, como hemos visto, «Roma no es Italia, ni España, ni Francia, sino un

⁵ Al fin y al cabo en *El Criticón* hay tópicos reductores, y el conocimiento de sí y de los demás parece conseguirse por tipos y no por individuos. Sin embargo, no se olvide que esta función, digamos estructurante para la novela, hay que relacionarla con una vida en la cual, para salir airoso de cualquier situación y manejarse en lo cotidiano con los hombres, no bastan los estereotipos nacionales, los muestrarios tipológicos, las identidades de las diferentes comunidades, las representaciones de las fronteras, sean éstas imaginarias o reales.

agregado de todas» (Gracián 1984: III, 9, 740). Gracias a las multitudes que llegan a diario a la Ciudad Eterna procedentes de variadas naciones se templan mucho las identidades, es la mezcolanza lo que, en un primer momento, suaviza la naturaleza de origen para permitir en un segundo tiempo el nacimiento de otra nueva que configure el nuevo conjunto.

Entre las fronteras del *Criticón* no puedo pasar por alto el mar, elemento de contacto entre los hombres, pero también límite geográfico natural. Al comienzo de la obra, antes de ser salvado por Andrenio, vemos a Critilo luchar con las olas entre «los fatales confines de la vida y de la muerte» (Gracián 1984: I, 1, 66) y le oímos clamar contra la malicia humana que confía la vida a un barco:

¡Oh vida, no habías de comenzar, pero ya que comenzaste, no habías de acabar! No hay cosa más deseada ni más frágil que tú eres, y el que una vez te pierde, tarde te recupera: desde hoy te estimaría como a pérdida. Madrastra se mostró la naturaleza con el hombre, pues lo que le quitó de conocimiento al nacer le restituye al morir: allí porque no se perciban los bienes que se reciben, y aquí porque se sientan los males que se conjuran. ¡Oh tirano mil veces de todo el ser humano aquel primero que con escandalosa temeridad fió su vida en un frágil leño al inconstante elemento! Vestido dicen que tuvo el pecho de azeros, mas yo digo que revestido de yerros. En vano la superior atención separó las naciones con los montes y los mares si la audacia de los hombres halló puentes para trasegar su malicia. Todo cuanto inventó la industria humana ha sido perniciosamente fatal y en daño de sí misma: la pólvora es un horrible estrago de las vidas, instrumento de su mayor ruína, y una nave no es otro que un ataúd anticipado (Gracián 1984: I, 1, 66).

Al final de la obra encontramos, en posición simétrica, otro mar y otro barco que delimitan la frontera entre la vida y la muerte de ambos protagonistas, por más que sean muy distintos tanto el barco como el mar. Los dos pasajeros, que van reflexionando sobre el sentido de la vida y de la muerte, surcan las aguas con una chalupa hecha de emblemas y empresas, con remos de plumas y lienzos de Timantes y Velázquez como velas (Egido 2000: 226-ss y 2009). Para llegar a la isla de la in-

mortalidad, Critilo y Andrenio, acompañados por un guía, atraviesan un mar de negras y oscuras aguas. En este mar de tinta los escritores mojan sus plumas y de este modo hacen inmortales a los hombres. El ser humano puede traspasar cualquier frontera. Y sobre todo: la escritura y el arte permiten a los hombres superar cualquier límite, todas las fronteras, incluso las que separan nuestra vida de la muerte y alcanzar la memoria perpetua a través de sus obras.

Referencias bibliográficas

- AVILÉS, L. F. (1998), *Lenguaje y crisis: las alegorías de El Criticón*, Madrid, Fundamentos.
- BALLESTER RODRÍGUEZ, M. (2005), «El concepto de nación en Baltasar Gracián», *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, 2, pp. 11-23.
- BATLLORI, M., PERALTA, C. (1969), *Baltasar Gracián en su vida y en sus obras*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- CANTARINO, E. (2001), «Bibliografía», en A. Egido, M.C. Marín Pina, eds., *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» / Gobierno de Aragón, pp. 175-227.
- CAPPELLI, F. (1998), «*El Criticón* tra geografia e simbolismo. La difficile questione dell'ambientazione del *Hiermo de Hipocrinda*», en A. Martinengo, ed., *Gracián desde Italia. Cinque studi*, Viareggio-Lucca, Baroni, pp. 31-56.
- CHECA, J. (1986), *Gracián y la imaginación arquitectónica. Espacio y alegoría en literatura de la Edad Media al Barroco*, Potomac, Scripta Humanística.
- DEFFIS DE CALVO, E. (1999), *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Pamplona, Eunsia.
- EGIDO, A. (2000), *Las caras de la prudencia en Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia.
- (2001), *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- (2005), *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- (2009), «Estudio preliminar», en B. Gracián, *El Criticón*, edición fac-

- símil, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» / Gobierno de Aragón, pp. IX-CCXVII.
- GAMBIN, F. (1998), «*En Nápoles hablando y en Génova tratando*. Note sull'Italia e sulla valorosa lingua dei napoletani in Gracián», en A. Martinengo, ed., *Gracián desde Italia. Cinque studi*, Viareggio-Lucca, Baroni, pp. 85-105.
- (2004), «La melancolía en *El Criticón*: manjar de los discretos hacia la *Isla de la Inmortalidad*», en S. Neumeister, ed., *Baltasar Gracián: antropología y estética*, Berlín, Edition Tranvía, pp. 191-212.
- (2010), «Gracián y los audaces vuelos de una pluma melancólica», en S. Neumeister, ed., *Los conceptos de Gracián*, Berlín, Edition Tranvía-Verlag Walter Frey, pp. 127-146.
- GARZELLI, B. (1997), «Las dos caras de Italia en *El Criticón*: ¿País del engaño o la más célebre provincia de Europa?», *Cuadernos de Filología Spanisha*, IV, pp. 279-284.
- (1998), «Dall'Arte de ingenio al *Criticón*: percorsi di letteratura italiana nell'ottica barocca del Padre Gracián», en A. Martinengo, ed., *Gracián desde Italia. Cinque studi*, Viareggio-Lucca, Baroni, pp. 107-136.
- GRACIÁN, B. (1984), *El Criticón*, edición de S. Alonso, Madrid, Cátedra.
- (1995), *El Criticón*, edición de E. Blanco, Madrid, Cátedra.
- HERRERO GARCÍA, M. (1966), *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos.
- KRAUSS, W. (1962), *La doctrina de la vida según Baltasar Gracián*, Madrid, Rialp.
- LAURENTI, J. L. (1965), «La admiración de Baltasar Gracián por Italia», *Archivo Hispalense*, XLIII, pp. 265-276.
- MARTINENGO, A. (1973), «Da Boccacini a Gracián: dibattito su Venezia», en *Venezia nella letteratura spagnola e altri studi barocchi*, Padova, Liviana, pp. 3-27.
- (1992), «Cibi piccanti, foglie amare (e letteratura) in Gracián», en M. G. Profeti, ed., *Codici del gusto*, Milano, Franco Angeli, pp. 302-312.
- (1998), «Il duca d'Osuna fra Napoli e Venezia (e fra Quevedo e Gracián)», en A. Martinengo, ed., *Gracián desde Italia. Cinque studi*, Viareggio-Lucca, Baroni, pp. 7-29.
- MILHOU, A. (1987), «Le temps et l'espace dans le *Criticón*», *Bulletin Hispanique*, LXXXIX, 1-4, pp. 153-226.
- PELEGRÍN, B. (1980), «La France dans le *Criticón* de Baltasar Gracián», en *La découverte de la France au XVII^e siècle*, Paris, CNRS, pp. 509-517.
- (1984), *Le fil perdu du «Criticón» de Baltasar Gracián: objectif Port-Royal. Allégorie et composition «conceptiste»*, Aix-Marseille, Université de Provence.

- (1985), *Éthique et esthétique du Baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles, Actes Sud-Hubert Nyssen.
- SENABRE, R. (1979), *Gracián y «El Criticón»*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- VAÍLLO, C. (1989a), «Vidas de peregrinación y aprendizaje por Europa: el *Satyricon* de Barclay y *El Criticón* de Gracián», en A. Sotelo Vázquez, M. Cristina Carbonell, eds., *Homenaje al Prof. Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona / PPU, I, pp. 737-748.
- (1989b), «Los franceses, antípodas de los españoles en Gracián», en F. Lafarga, ed., *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, pp. 417-425.
- (2001), «*El Criticón*», en A. Egido, M.C. Marín Pina, eds., *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» / Gobierno de Aragón, pp. 103-116.
- VIVAR, F. (1998), «Representación y símbolo de la frontera en *El Criticón*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXV, pp. 425-434.
- (2002), «Primeras señas de identidad colectiva: las alabanzas de España medievales», *Castilla*, 27, pp. 141-158.

Infinite Borders: the Sweet Death of National Literatures

Stefano Tani
Università di Verona

My title, although cushioned by the adjective «sweet», is not a merry one, since it concerns death. Actually, my title is just a scheme to catch (hopefully) your attention, or may be it is wishful thinking, because national literatures so far are, alas, *not* dying.

1. *Literature & Nation-Building*

As you know, national literatures are an invention, part of nation-building: the invention of a literary canon especially useful to create a sense of national identity. In Italy the critic Francesco De Sanctis in 1870 published *Storia della letteratura italiana*; the work celebrated a great literary tradition, from Dante on, and helped to create a feeling of pride and belonging among the intellectuals of a State that had been pieced together just 9 years before. I said «the intellectuals»: probably the people who could read and appreciate De Sanctis's effort at that time in Italy were hardly a few hundred thousand; not only they were the people who could read, they were also those who had a literary education: bourgeois, professionals, teachers, that is, the people who mattered, for the most part the people who in fact had built the nation.

Part of nation-building is the appraisal of historical heritage used and reshaped for that purpose, the building of a myth. The myth that built the Italian State was composed by the glory of Imperial Rome plus the extraordinary flourishing of Middle

Ages and Renaissance, and within them, the fame of its writers: Dante, Petrarca, Boccaccio, and then Lorenzo, Ariosto, Machiavelli. Italy was one of the few countries in which the invention of the State was parallel to the invention of a language, made possible by the retrieval of a splendid literary tradition. Milanese Alessandro Manzoni was the golden retriever (if you pardon me), since he recovered and updated ancient literary Italian, Florentine Italian – the Italian of Dante, Petrarca and Boccaccio –, proposing it as the official language of the State to be. I consumed this page, and maybe your patience, to remind you of things you certainly know: literature is incredibly important – it can help building a country, even the language of a country and, in doing so, it does help building borders against the others, the enemies.

2. Can It Work Again?

But nation-building is a 19th century experience, and it is over. Actually national states, now, in the age of globalization, are generally subjected to a malaise, a crisis. Bigger conglomerates have been conceived: the United States of Europe, the ones of Latin America. A global market seems to require if not a global at least a wider order: the nation-system seems obsolete, the market wants no borders.

So if, in order to survive, we are laboriously trying to build the United States of Europe, why do we keep teaching national literatures in Europe, rather than European literature, which, believe me, is the very least we should do? If literature helped building small national States in the 19th century, it could very well help building a big super-national State in the 21st century. But governments and bankers were more eager to create a common coin than a common culture.

Europeans understand to be Europeans only when they are very much abroad, in the US or in China; when Italians are in

France, they feel they are Italians, and when Frenchmen are in Italy they keep feeling very French – Europeans need to confront the Other in order to come to terms with their continental identity. Only professors of literature are different – and this confirms to me the power of literature: in fact, an Italian professor of Spanish literature is obviously Italian but, because of his scholarship, he also feels to be partly Spanish as well, and in this he is similar to a North American professor of Spanish literature; so the North American professor and the Italian professor – who otherwise would be very different from each other – may understand and like each other because they have in common a part of their culture, of their training and taste, that is, of their personality. What is happening here today, in this very classroom, is the evidence of what I am saying.

If an enlightened European minister of education, the one who should take care of pre-university schooling, should build a common literary curriculum, he would have it relatively easy. In fact Europe is made of tired short distance runners, passing each other the torch of economic and literary hegemony almost century by century: concerning the 12th and the early 13th century I would privilege Provençal poets, Middle Ages and Renaissance (sorry) are Italian (from Dante to Machiavelli), from the mid of the 16th to the mid of the 17th century the literary hegemony goes to Spain (the *Siglo de Oro*, from la *novela picaresca* to *Don Quijote*), the 18th century is French (the Enlightenment, Rousseau, Voltaire), but also German (Goethe), the 19th century is British (Coleridge, Wordsworth, Byron, Shelley, Austen, Dickens), the 20th century is truly mainly North-American but, if we want to stay in Europe, in the first half we have Pirandello, Proust, Joyce, Kafka, Lorca, Mann, etcetera.

I know that this is a very approximate, basic, rudimentary project, an extremely modest proposal, but you have to start from somewhere. It could be summed up as masterpieces of European literature, and it could be enlarged, refined, tuned up, including the writings of minority groups. It is not a new

idea (a standard course of Comparative Literature in the US from the 1960s until the 1980s was «Masterpieces of Western/European Literature»), but altogether I find it better than the almost exclusive study of each country's national literature that still goes on in all the high-schools of the Continent. The problem is that in Europe there are no high school posts for professors of Comparative Literature, which would be the discipline entitled to a study of literature above and regardless of the national standpoint. If the European Community sponsored financially the institution of high school posts in Comparative Literature, it would be the first step toward a new generation of European citizens more aware of their common literary and cultural heritage. But in Brussels we have a ruling class of rather un-imaginative bureaucrats, who think that finances are the centre of every possible problem and solution. The euro is cracking up – they would say –, do we have time to waste on something as insignificant as literature?

So, the however minimal European project I am voicing here will not take off. Instead, each country's national literature remains the main staple of each State high-school program as well as of each university's literary curriculum, while generally the other European and extra-European literatures stay grouped into big departments of foreign literatures (this is what happened also here in Verona), all corralled within a sort of Indian reservation. Too many interests, positions, careers depend on the notion of national literature; besides, it seems impossible to think about literature without the framework of nationality: the lack of this 19th century structure generates disorientation in most professors and administrators. I call this the persistence of the existent, or fossils never die.

Another devastating financial collapse, similar to the one of 2008, may further reduce the role of the humanities within university centres; literature nowadays is already considered by deans and presidents of increasingly science & business-oriented colleges simply a necessary evil, something that must

be offered in the curriculum, but with the minimal expense possible: having literature is as elegant as having a panda in the zoo – provided it doesn't eat too much. However, if another economic crash takes place, the figure of the Comparatist, or, better, of the Generalist capable of teaching cross-courses on Western literature, cultural studies, specific genres and periods, going above the national framework, may become common, not because of an enlightened new view of literature, but just because it is convenient – it makes you save money.

3. *Literature, or The Transformation*

So far I have been discussing what happened in the 19th century and I have made a few disconsolate guesses on the academic future of literature. But literature is not academic; at the very best a competent, passionate and imaginative university course helps students to understand better the sense of a novel, the message of an author; at the worst, it is just a museum of canned goods. Literature is like water: it flows beneath and flows above, it percolates and springs in the most unexpected places, it lives and makes life – the life of the mind – possible.

Also, literature takes advantage of media that at first sight are her enemies in order to survive and even to flourish. This is what happened with Internet and the new world of screens that gave literature light and support: computers, cell phone, e-readers. Internet created a new way of writing, a new way of reading, and a circulation of written texts that was previously unimaginable for quantity and velocity. All of this made the question of nationality hardly significant (shall I say an academic question?): in a global market, literature has become global. For example, if you read Haruki Murakami's *After Dark* (2004), you guess that the setting is Tokyo, but it is not so important: what happens during a 170 page-long night to its two

young protagonists could happen in any other metropolis of the world. In a world riddled more and more with non-places (airports, highways, bar and restaurant chains) space and country are no longer crucial, while time still is, and even more so.

I daresay that in a market with no borders the question of national identity has transformed into the question of translation: a novel originally published in any other language (Italian, Japanese, Swedish, German) must be translated into English in order to become a substantial bestseller, and in a global market betraying (taming?) the original in order to make it more understandable and palatable to an English-reading audience from all over the world is now a more powerful temptation than it used to be.

So, although national literatures are not dying in the cushioned, insulated university world, they are indeed vanishing, melting into the English translation pot, since English is the language of the Empire and thus of the Global Market. While sixty years ago a novel existed internationally only if it was translated into French and touted by Parisian critics, today this is true for its English translation and if it is acclaimed by New York critics; but the rebounding nowadays is unlimited: in fact English has a circulation that French never had, and in the mean time the book market, as any other, has become planetary. Of course, there is still a space for national bestsellers, but the value of a national bestseller is assessed only when and if it comes back confirmed by a successful English translation.

Only twenty or less years ago, if I wanted to buy and read in the original a Spanish novel that I heard was good, I needed to go to the international bookstore of my town (if there was any) and, most likely, find it unavailable on the shelves and so order it to the clerk in charge of Spanish books; the novel, if the international distributor did its job, would arrive in the bookstore after a couple of weeks; a telephone call from the clerk would inform me and I would take a bus downtown in order to fetch

my coveted novel – my detailed description sounds a lot like 19th century, doesn't it? Now on Internet either I click on Amazon, find the book, give my credit card number and receive it at home in 4 working days or, even better, I buy the e-version and enjoy it after a few minutes on my e-reader.

4. *Summing It Up*

So, on the whole the situation has improved, and, for the sake of clarity, I sum it up.

1) National literatures do exist, but almost only in those glass-menageries named universities.

2) In the «normal» (non-academic) world there are novels translated into English and thus circulating all over the world, and novels not translated into English, and thus destined to a limited market.

3) Where the authors come from is becoming less and less influential: globalization has levelled this kind of difference. In general, there are authors from the North of the planet and authors from the South of the planet, and authors from the West and authors from the East, but they all tackle similar themes and stories and, unfortunately, the English translation takes care of making them all more and more similar. Also, authors from the two disadvantaged macro-areas of the world (East and South), rather than assess and value their specificities, frequently pander to what the two hegemonic macro-areas expect from them (local colour for an international audience).

4) Internet has changed the way we write, and also the way authors write. The novel has always been a Proteus-like genre – in the next decades it may change again dramatically because of the Web. We already read on e-readers 19th and 20th century novels that have been adapted to be e-novels – time will soon come when authors will not write novels, but e-novels, strictly conceived from the very start for e-readers and for a new gen-

eration of (human) readers totally unaccustomed to the printed paper page – readers with a shorter concentration time-span, readers probably not as smart and patient as the ones we still have today, but that’s the way the world is going.

5) What is translated into English is not necessarily the best, but often the most readable, the most appeasing, the most seductive. The academic literary world, still existing, now inherits from the world of critics of literary magazines (a vanishing one) a job: *choose the books*, that is, make the good novels live and let the bad novels quickly flourish, wither and die in the ephemeral theatre of the global book market.

Thank you.

Bibliography

- DE SANCTIS, F. (1870-1871), *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Morano, 2 vols.
- MURAKAMI, H. (2008), *After Dark*, tr. Antonietta Pastore, Torino, Einaudi (*Afutadaku*, Tokyo, Kodansha, 2004).

Abstracts

Paola Bellomi, «Yo soy de Destierrolandia»: Fernando Arrabal y el límite

Fernando Arrabal is a Spanish author – actually, no, he isn't. He is a francophone writer, or, more accurately, a Spanish expatriate. Or, on the contrary, he is a traitor, an «afrancesado». In this paper Fernando Arrabal's case will be used as an example of the difficulties that an author has to face when he leaves his own country and moves to another different from a spatial, cultural, and linguistic point of view. Besides, I will analyze the unusual position of the critic in the reception and interpretation of a corpus that, while being obviously connected to its author, cannot refer to a precise national context.

Anna Bognolo, *La mia stanza e la tua: frontiere domestiche*

The novel *Una habitación ajena* by Alicia Giménez-Bartlett deals with an interesting and relevant theme: the uneasiness frequently creeping between the lady of the house and her domestic worker, often a migrant. The book is based on Virginia Woolf's journal and develops the story of a long-term relationship, characterized by moments of harmony and conflict, between her and her housekeeper Nelly. Basing herself on Woolf's journal, Giménez-Bartlett shows that, even within the bonds of gender solidarity, Virginia and Nelly developed a reciprocal resentment that eventually became an insurmountable border: to Virginia Nelly was a cumbersome presence living in her house, an «other» on whom she had to depend, someone who caused her an enormous embarrassment. The novel *Contra el viento* by Ángeles Caso deals with the same subject very differently: here the domestic assistant, a migrant from Cape Verde, represents a positive presence that permits the lady of the house's recovery from depression.

Anna Lisa Buzzola, *I confini del silenzio*

This paper intends to analyze some literary examples in which silence becomes a border, an impassable threshold, an almost tangible boundary in the relationship among literary characters. Silence is a limit that can be useful when, for example, it shows the recovery of independence at the end of a lethal love affair (such as the one between Dido and Aeneas in the *Aeneid*), or when it is conducive to an autonomous growth (the child who, enwrapped in his silence, understands he is separated from

his mother in Erri De Luca's *Non ora, non qui*); but it can be harmful when, for example, it prevents the manifestation of vital feelings that are banned in a particular context (e.g.: the protagonists of *Le silence de la mer* by Vercors). A different silence, forming the frontier between opposing worlds, is the one that in J.M. Coetzee's *Foe* enwraps Robinson's servant, Friday, who, as a child, had his tongue cut from slave traders.

Malcolm Alan Compitello, *La metrópolis como frontera: Últimas noticias del paraíso de Clara Sánchez*

Últimas noticias del paraíso (2000) by the Spanish writer Clara Sánchez explores the expansion of the city of Madrid through the perspective of those for whom the city is no longer the center of their existence but the periphery since they have grown up in parts of Madrid that were the result of its rapid expansion in the 1970s. Using the concept of the cartographic imaginary developed by the geographer David Harvey this essay studies how the novel offers a critical commentary on the effects these urban transformations had on residents of the city. In so doing it demonstrates the crucial role that cultural creations play in helping to resist how capital shapes the urban process.

Robert L. Fiore, *Lazarillo de Tormes y Mi tío Atahualpa de Paulo de Carvalho-Neto: el corredor transatlántico de la picaresca*

Utilizing Frederic Jameson's *The Political Unconscious* and modern theories of humor as points of departure, my talk studies the aesthetic and ironic use of philosophy in *Lazarillo de Tormes* (1554), and *Mi tío Atahualpa* (1972). In my view, Jameson is right when he says: «Ideology does not merely inform symbolic productions. The aesthetic act itself is ideological» and the ideology of an epoch is related to act and production of narrative form and «antagonistic collective discourses of social classes». In this case, picaresque novels of two historical periods give aesthetic form to a philosophical skepticism. A study of the picaros as marginal figures that take center stage to air their grievances and present their metaphysical points of view reveals the neo-skepticism and the political and philosophical unconscious of two epochs. The complex process of literary discourse, the diverse bases of communication, the sense alienation and the aesthetic form of philosophical skepticism offer an explanation for the reemergence of the picaresque in Ecuador.

Felice Gambin, *Identidades y fronteras en El Criticón de Baltasar Gracián*

This paper analyzes the themes of identity and border in *El Criticón* by Baltasar Gracián as they propose themselves during the journey of the two protagonists of this work. The wanderings of Critilo and Andrenio throughout the towns of Spain and 17th-century Europe allow the reader to reflect upon vices and virtues of the lands the two pilgrims go through. In several instances the *Criticón* emphasizes the importance of symbolical, political, geographical and – above all – religious borders. These crossings allow the two pilgrims to construct, by comparing the human stereotypes in the several countries they visit, their notion of Spanish identity and, more widely, the ideal features of the prudent and wise man, capable to cross any border, even the one between life and death.

María Cecilia Graña, *Con la frontera a cuestas: El corrido de Dante de Eduardo González Viaña*

For many writers from the North and the South of the Río Grande the frontier is a central theme and a vital problem related to that political and geographical area. Besides, it is also a universal theme, if we consider the current world in which an enormous mass of people is moving from one continent to another and lives as if the frontier were «in their back». Related to this theme is the best-seller by González Viaña *El corrido de Dante* (2006), published in different languages. The novel is interesting because, in spite of its global character – that partly reflects the biographical experience of its author, who moved from South America to Africa, Asia, Europe and North America –, it does not ignore or simplify the problems related with the migrant experience. Instead, González Viaña has adapted frontier literary genres and put into practice a complex dynamic of «transculturación».

Letizia Mafale, «*Vivre entre-deux*»: *il concetto di frontiera in Milan Kundera, Āgota Kristóf e Andrei Makine*

In francophone literature, the notion of border is linked to the theme of exile and to the condition of *entre-deux* experienced by some writers that left their own country in order to live either in France or in Switzerland. This article aims to examine the word «border» and the *entre-deux* in the life and works of three authors coming from Eastern Europe: Milan Kundera, Āgota Kristof and Andrei Makine. In different ways, these three «border writers» have chosen writing as a new space that can soothe their pain.

Andrea Masotti, *Roberto Bolaño tra confini geografici e soglie concettuali*

In Bolaño's short stories and novels, the boundary theme appears very frequently. In fact, in reading Bolaño's short fiction, we find actual geographical borders, as well as characters either crossing or attempting to cross them; also, we understand that boundaries have a crucial chronotopical function for the development of Bolano's plots and deserve specific attention and interpretation (e.g.: the border between USA and Mexico in Santa Teresa, the border between South America and Europe, and in general the border separating the inner and outer part of a city). We can thus start a discussion about the notion of border transcending the geographical aspect, and so analyze how Bolaño's characters cope with the border between life and death, between dream and reality, between *this side* and *the other side*.

Silvia Monti, *El teatro sin fronteras de Alfonso Sastre*

Alfonso Sastre has been an original playwright also because he did not confined himself to national themes, but often set his plays beyond the Spanish border, in an international context. Sastre's choice was motivated both by the necessity to circumvent Spanish censorship and by his personal interest (also as a translator) in foreign drama. One of his most significant «international» plays was *La sangre y la ceniza* (1965), centered on Miguel Servet de Villanueva, an Aragonese physician and humanist who, because of his ideas, was forced to live as an exile throughout Europe and was eventually burned at the stake in Calvinist Geneva in 1553.

Matteo Rima, *Writing on the Border. The Testament Novel*

Writing is a way to resist death, to leave a sign in order to prove that we actually lived, to fight the oblivion that could otherwise follow our last breath. This applies to every work of literature; but what happens when a narrative deals directly with death? What kind of novel does a writer compose when he finds himself at the end of his own existence – that is to say, when he is still alive but at the same time knows that he will soon be dead? By investigating the possible answers to these questions, I identified and defined a literary genre which is located at the intersection between creativity, death and thanatology: the «testament novel». Using the example of Saul Bellow's *Ravelstein*, a narrative with a strong testamentary nature, I will briefly describe the characteristics of the genre.

Andrea Spadola, *La bisensibilità di Tino Villanueva*

Tino Villanueva (1941) is one of the most representative poets of the Chicano Renaissance. His poetry reflects a great interest in the themes of memory and oblivion, and it presents a special linguistic alternation between English and Spanish, without resorting, unless when absolutely essential, to code-switching. As the poet suggests in *Chicanos. Antología histórica y literaria* (1980), the phenomenon of bilingualism associated with the Chicano movement would be more appropriately defined by using the terms biculturalism and bisensibility. These concepts, especially the last one coined by Villanueva himself, are fundamental when analyzing the form and contents of his poetic production.

Gennaro Tallini, «Una metafora della complessità». *Le geografie scomposte di Claudio Magris tra microcosmi, confini e dualismi identitari*

Claudio Magris is certainly one of the most important contemporary European writers; two of his novels (*Danubio* and *Microcosmi*) are characterized by a special interest in the notions of border and civilization in 20th-century Central Europe. Through his writing, Claudio Magris describes all the walls and borders that divided Europe and all the problems that made the birth of the United States of Europe impossible, thus also limiting the relations and the common growth of European people. A world of «Microcosmi» (small worlds), founded on religious, political and historical diversities, could be the unanimous starting point for this Unity; instead these differences become walls and borders, symbols and conditions of an insurmountable separation.

Stefano Tani, *Infinite Borders: the Sweet Death of National Literatures*

This paper explains how in the 19th century national literatures proved in many cases to be essential to the building of national states. Now, in the age of globalization, national literatures have no longer a function, except in the academic world, where they are instrumental to perpetuate power and create new positions. The EC lost the chance to create a cultural community by *not* creating a common high-school literary curriculum, composed by the masterpieces of all European literatures. However literature – in no way national, but global – not only survives, but actually thrives in the «real» world, the one of... Internet.

Indice dei nomi

- Adorno, Theodor W.: 62-63
 Agamben, Giorgio: 96
 Agostino, santo (san Agustín): 140
 Aguiarte Bendímez, Enrique: 162
 Aguirre D'Amico, Maria Luisa: 80
 Ajar, Emil *vedi* Kacew, Roman
 Alain: 176
 Alberoni, Francesco: 173n
 Alberti, Rafael: 93n, 95
 Alemán, Mateo: 139n
 Alexakis, Vassilis: 42
 Alighieri, Dante: VI, 217-219
 Almodóvar, Pedro: 14, 15n
 Alurista: 115
 Andrews, Chris: 129, 135
 Anzaldúa, Gloria: 151, 159
 Aragonés, J. E.: 89
 Arata, Luis Óscar: 104
 Areilza, José María de: 95
 Arfuch, Leonor: 164n
 Arguedas, José María: 155, 158
 Ariosto, Ludovico: 218
 Armas Marcelo, Juan Jesús: 105-106
 Arrabal, Fernando: 3, 89-106
 Austen, Jane: 219
 Avilés, Luis F.: 202
- Bacholle, Michelle: 41, 46
 Bainton, Ronald: 81n
 Baldo, Gianluigi: 173
 Ballester Rodríguez, Mateo: 204-205, 212
 Bardem, Juan Antonio: 78n
 Batllori, Miguel: 202n
 Bauman, Zygmunt: 187-188
 Bayón, Félix: 23
- Beccaria, Gian Luigi: 68, 70
 Beckett, Samuel: 42, 92, 100n
 Belategui, Óskar L.: 106
 Bellomi, Paola: 89, 95n
 Bellow, Alexandra: 191
 Bellow, Saul: 5, 190-192, 194-195, 197-198
 Benedettini, Riccardo: 47n
 Benedikt, Michael: 99
 Benjamin, Walter: 128n, 134
 Berenguer, Ángel: 91n, 100 e n, 101n, 102, 103n, 104, 105n
 Bernecker, Walther: 150-151
 Berryman, John: 193
 Bidagor Lasarte, Pedro: 24
 Bilbao, Francisco: 150n
 Blei, Franz: 69
 Bloch, Ernest: 70
 Block de Behar, Lisa: 155
 Bloom, Allan: 191-192, 197-198
 Boccaccio, Giovanni: 218
 Bognolo, Anna: 27, 31
 Bolaño, Roberto: 5, 121-137
 Bono, Paola: 172-173
 Borges, Jorge Luis: 132n, 157
 Boring, Phyllis Z.: 99
 Bou, Enric: 29n
 Brecht, Bertold: 77, 90
 Breton, André: 91, 132n
 Brincourt, André: 42, 49
 Bruce-Novoa, Juan: 111, 115
 Büchner, Georg: 77
 Buñuel, Luis: 77, 90
 Buzzati, Dino: 63n
 Buzzola, Anna Lisa: 2, 169-184
 Byron, George Gordon: 219

- Cacciari, Massimo: 61
 Calvino, Italo: 4, 133
 Calvino, Juan (Jean Cauvin): 83n, 84
 Campos Venuti, Giuseppe: 13
 Cantarino, Elena: 201n
 Cappelli, Federica: 206
 Carlos V (Carlos I de España): 83
 Carrillo, Santiago: 95
 Carvalho-Neto, Paulo de: 4, 140 e n, 145-148
 Casals, Pau: 90, 93n
 Caso, Angeles: 2, 27, 32-37 e nn
 Castellion, Sébastien: 83 e n, 86 e n
 Caterina, imperatrice di Russia: 53
 Cavicchi, Emanuela: 46n, 52n
 Cervantes Saavedra, Miguel de: 31n, 32
 Chambers, Whittaker: 193
 Checa, Jorge: 201n
 Cheng, François: 42
 Chesneau, Albert: 92, 103n, 104 e n
 Chisté, Lucia: 27
 Cicerone (Cicerón): 140
 Cioran, Emil Michel: 42
 Clément, Murielle Lucie: 54
 Coetzee, John Maxwell: 180-184
 Coleridge, Samuel Taylor: 219
 Compitello, Malcolm Alan: 5n, 9, 13n, 21n
 Corrales, Eduardo: 154
 Darío, Rubén: 111
 De Luca, Erri: 178-180, 183-184
 De Sanctis, Francesco: 217
 Defois de Calvo, Emilia: 201n
 Defoe, Daniel: 180
 Del Castillo, Michel: 56
 Del Re, Alisa: 27
 Di Pastena, Enrico: 78
 Díaz, Janet: 97
 Dickens, Charles: 219
 Diderot, Denis: 31n
 Diéguez Patao, Sofia: 13n
 Diogenes Laertius: 140
 Domenichelli, Mario: 29
 Domínguez Michael, Christopher: 129
 Dorme, Jacques: 51
 Dueñas, Guadalupe: 152
 Dumontet, Danielle: 41
 Duvernois, Marion: 46
 Egido, Aurora: 201n, 202-203, 213
 El Campesino (Valentín González González): 95
 Erasmo da Rotterdam: 85, 140-141
 Erdmann, Oleg: 53
 Ette, Omar: 150n
 Fasano, Pino: 29
 Fell, Claude: 134
 Fiore, Robert L.: 149 e n
 Fleming, Victor: 28n
 Foderaro, Amata: 116n
 Forti, Edvige: 27
 Franco y Bahamonde, Francisco: 91, 92n, 93n, 101, 102n, 105
 Freedman, Janice: 191
 Frellon, Jean: 84
 Fuentes, Carlos: 150, 152, 161
 Furci, Guido: 46
 Galsworthy, John: 77n
 Gambin, Felice: 3, 5n, 201, 203, 209, 212
 García Lorca, Federico: 111, 219
 García Morales, Vladimir: 82n
 Garnier, Xavier: 56
 Gary, Romain *vedi* Kacew, Roman
 Garzelli, Beatrice: 209
 Gavira, Carmen: 10
 Genette, Gérard: 18
 Giannotti, Filomena: 174n

- Giménez-Bartlett, Alicia: 2, 27, 29-32, 33n, 34
 Giovanni, apostolo (san Juan): 147
 Giustini, Francesco: 41
 Goethe, Johann Wolfgang: 219
 Gómez Peña, Guillermo: 151-152
 González Esteban, Carlos: 13n
 González Víaña, Eduardo: 149, 154-164
 González, Rafael Jesús: 114
 Gordijn, Ernestine H.: 170
 Gorris Camos, Rosanna: 41-42, 45-48 e nn
 Gracián, Baltasar: 201, 203-204, 205n, 206-213
 Graña, María Cecilia: 2, 112n, 149
- Hamsun, Kurt: 69, 72
 Harvey, David: 9-12, 14, 16-17, 20-21
 Heidegger, Martin: 62
 Herralde, Jorge: 127
 Herrera, Yuri: 152, 153n
 Herrero García, Miguel: 205, 210
 Hofmannsthal, Hugo von: 71-72
 Huidobro, Vicente: 132n
 Huston, Nancy: 42n
- Ibsen, Henrik: 72, 77
 Invitto, Giovanni: 185
 Ionesco, Eugène: 42, 92
 Isidoro de Sevilla, san: 206
- Jameson, Frederic: 140
 Jodorowsky, Alejandro: 92
 Jouanny, Robert: 41
 Joyce, James: 69, 219
- Kacew, Roman (Ajar, Emil; Gary, Romain): 54 e n, 55
 Kafka, Franz: 72, 121, 136, 219
 Kant, Immanuel: 79
- Kellogg, Robert: 141n
 Khan, Mohammed Masud Raza: 178
 Kierkegaard, Søren: 79
 Kinder, Marsha: 16n
 Konstantinovic, Radivoje D.: 176
 Koudenburg, Namkje: 170
 Krauss, Werner: 205
 Kristóf, Ágota: 41, 42 e n, 45-48, 52n, 55
 Kundera, Milan: 41-45, 55, 106
- La Pasionaria (Dolores Ibárruri): 95
 Langston, Hughes: 77
 Larminat, Asrid de: 54
 Larson, Susan: 13n
 Laurenti, Joseph L.: 209
 Le Bris, Michel: 43n, 56
 Leira, Eduardo: 13n
 Lenormand, Henry-René: 77
 León de Aranoa, Fernando: 16
 León, Fray Luis de: 9
 Líster, Enrique: 95
 Logan, John R.: 13
 Lomelí, Francisco: 112
 López Badano, Cecilia: 129
 López Guerra, Luis: 12
 Loriga, Ray: 24
 Lucas, Carmen de: 101 e n
 Luft, Friedrich: 97-08
- Maalouf, Amin: 44-45
 Machado, Antonio: 112
 Machiavelli, Niccolò: 218-219
 MacLeod, Lewis: 182
 Mafale, Letizia: 3, 41
 Magris, Claudio: 3, 59-73 e nn
 Maier, Bruno: 69
 Makine, Andreï (Osmonde, Gabriel): 41-42, 48-56 e nn
 Maldonado, Jesús: 115
 Mann, Thomas: 66, 68-69, 219

- Manzoni, Alessandro: 218
 Marciszovszky, Anna: 55
 Margallo, Juan: 81
 Maristain, Mónica: 123n
 Marston, Sally A.: 11
 Martín Rodríguez, Manuel: 115
 Martinengo, Alessandro: 202, 209
 Masotti, Andrea: 121
 Maugham, Robin: 31n
 Mayaux, Catherine: 58
 Medici, Lorenzo de': 218
 Melis, Antonio: 158n
 Mendoza, Eduardo: 15n
 Michelstaedter, Carlo: 68-69
 Milhou, Alain: 202n
 Miller, Henry: 77
 Miró, Gabriel: 90
 Mizzau, Marina: 172
 Molotoch, Harvey Luskin: 13
 Monegal, Antonio: 29n
 Moneo, Rafael: 13n
 Monleón, José: 91n, 100n
 Monteiro Soares, Maria da Conceição: 35n
 Monti, Silvia: 2, 75
 Mora, Rosa: 16
 Moreau, Luce: 100
 Moreno, Fernando: 133-135
 Muñoz Cáliz, Berta: 91n, 92
 Murakami, Haruki: 221

 Neruda, Pablo: 113-114
 Nerval, Gérard de: 119
 Nowicki, Joanna: 58

 O'Casey, Sean: 77
 O'Neill, Eugene: 77
 O'Neill, Patrick: 145
 Ocelot, Michel: 28n
 Ochoa de Alborno, Severo: 90
 Oliver Rotger, María Antonia: 159, 163n

 Olivier, Florence: 134-135
 Omero: 185
 Osmonde, Gabriel *vedi* Makine, André

 Paduano, Guido: 185
 Panaïté, Oana: 43n
 Parry, Adam: 174n
 Parry, Margaret: 48
 Pelegrín, Benito: 202 e n, 206, 209
 Pellegrini, Ernestina: 60, 69
 Peralta, Ceferino: 202n
 Perec, Georges: 133n
 Petrarca, Francesco: 172, 218
 Picasso, Pablo: 21n, 90, 93n
 Pirandello, Luigi: 77, 219
 Poblete Alday, Patricia: 134
 Podol, Peter: 94, 104 e n
 Poe, Edgar Allan: 79
 Ponzio, Augusto: 170
 Popkin, Richard H.: 141
 Porra, Véronique: 42
 Postmes, Tom: 170
 Proust, Marcel: 219
 Pynchon, Thomas: 188

 Quevedo, Francisco de: 144
 Quintana, Juan de: 83
 Quinto, José María de: 77n

 Ramous, Mario: 185
 Ravazzoli, Flavia: 183
 Ray, Jean (Raymundus Joannes de Kremer): 77
 Raynal, Guillaume Thomas: 150n
 Rilke, Rainer Maria: 72
 Rima, Matteo: 187
 Rimbaud, Arthur: 127
 Rinke, Stefan: 150
 Rizek, Martin: 58
 Robbe-Grillet, Alain: 100n
 Rodó, José Enrique: 150n

- Rosa, Jaime Blanco: 118
 Roth, Henry: 195-196
 Rouaud, Jean: 43n, 56
 Rousseau, Jean-Jacques: 219
 Rowling, Joanne Kathleen: 188
 Roy, Claude: 58
 Ruggeri Marchetti, Magda: 81n, 82
 Rulfo, Juan: 154
 Russo, Morena: 49
- Said, Edward: 41
 Sambricio, Carlos: 13n
 Sánchez, Clara: 2, 9-23
 Sánchez, Ricardo: 116
 Sarmati, Elisabetta: 32n
 Sartre, Jean-Paul: 77
 Sastre, Alfonso: 4, 75-86
 Savary, Philippe: 46
 Scheidhauer, Marie Louise: 58
 Schenardi, Raul: 123
 Schifres, Alain: 90n, 94n, 103
 Scholes, Robert: 141n
 Sebbar, Leïla: 42n
 Semprún, Jorge: 56
 Senabre, Ricardo: 202
 Serreau, Geneviève:
 Servet de Villanueva, Miguel: 4, 81
 e n, 82, 83 e n, 84-85
 Sextus Empiricus: 140
 Shelley, Percy Bysshe: 219
 Sinclair Lewis, Harry: 77
 Slama Cazacu, Tatiana: 172
 Slataper, Scipio: 68-69
 Smith, Neil: 24
 Spadola, Andrea: 111
 Stavans, Ilan: 149
 Strinberg, August: 77
 Sullivan, John O.: 150n
 Svevo, Italo: 69, 72
- Tallgren, Viveca: 97, 98n
- Tallini, Gennaro: 59, 66, 69, 73
 Tallon, Jean-Louis: 48
 Tani, Stefano: 5n, 217
 Tarantino, Quentin: 28n
 Tatum, Charles Michael: 119
 Tell, Guillermo (Wilhelm): 77, 79
 Terán, Fernando de: 13n
 Tessitore, Maria Vittoria: 172-173
 Timantes: 213
 Toller, Ernst: 77 e n
 Tolomeo, Claudio: 84
 Tomassini, Graciela: 161
 Topor, Roland: 92
 Torquemada, Antonio de: 172
 Torres Monreal, Francisco: 93,
 94n, 95, 100, 101n
 Trechsel, Caspar e Melchior: 84
 Tzara, Tristan: 132n
- Vaíllo, Carlos: 205
 Valdes, Marcela: 128
 Vallejo, César: 154n
 Vega y Carpio, Lope de: 172
 Velázquez, Diego Rodríguez de
 Silva y: 213
 Vercors: 174-178, 183-184
 Vianello, Francesca Alice: 27n
 Victor, Gary: 55
 Vila-Matas, Enrique: 137
 Villanueva, Darío: 29n
 Villanueva, Tino: 3, 111-118
 Virgilio Marone, Publio: 160, 171
 e n, 172-173, 174n
 Vitali, Ilaria: 43, 55
 Vivar, Francisco: 205-206, 210
 Voltaire (François-Marie Arouet):
 219
- Warren, Jean-Philippe: 56
 Watzlawick, Paul: 170 e n
 Weeks, Kathi: 28
 Weiss, Peter: 77

- Welch, Edward: 58
Welles, Orson: 19
Wellwarth, George E.: 99
Whitton, David: 102
Wiesel, Elie: 56
Wilde, Oscar: 77
Williams, Raymond: 9
Wilson, Edmund: 193
- Woolf, Virginia: 29, 30n, 31 e n,
32, 36
Wordsworth, William: 219
Wu, Michael: 191
- Zanini, Piero: 2, 41
Zavala, Magda: 166
Zernén, Marcos: 154
Zipfel, Frank: 41

Indice

<i>In margine</i> , di RAFFAELLA BERTAZZOLI	V
<i>Introduzione</i> , di SILVIA MONTI	1
I. SPAZI E CONFINI	
MALCOLM ALAN COMPITELLO, <i>La metrópolis como frontera: Últimas noticias del paraíso de Clara Sánchez</i>	9
ANNA BOGNOLO, <i>La mia stanza e la tua: frontiere domestiche</i>	27
II. CONFINI E SCRITTORI (EUROPA)	
LETIZIA MAFALE, « <i>Vivre entre-deux</i> »: il concetto di frontiera in Milan Kundera, Ágota Kristóf e Andreï Makine	41
GENNARO TALLINI, «Una metafora della complessità». Le geografie scomposte di Claudio Magris tra microcosmi, confini e dualismi identitari	59
SILVIA MONTI, <i>El teatro sin fronteras de Alfonso Sastre</i>	75
PAOLA BELLOMI, «Yo soy de Destierrolandia»: Fernando Arrabal y el límite	89
III. CONFINI E SCRITTORI (AMERICA)	
ANDREA SPADOLA, <i>La bisensibilità di Tino Villanueva</i>	111
ANDREA MASOTTI, <i>Roberto Bolaño tra confini geografici e soglie concettuali</i>	121
ROBERT L. FIORE, <i>Lazarillo de Tormes y Mi tío Atahualpa de Paulo Carvalho-Neto: el corredor transatlántico de la picaresca</i>	139
MARÍA CECILIA GRAÑA, <i>Con la frontera a cuestas: El corrido de Dante de Eduardo González Viaña</i>	149
IV. CONFINI MATERIALI E IMMATERIALI	
ANNA LISA BUZZOLA, <i>I confini del silenzio</i>	169

MATTEO RIMA, <i>Writing on the Border. The Testament Novel</i>	187
FELICE GAMBIN, <i>Identidades y fronteras en El Crítico de Baltasar Gracián</i>	201
STEFANO TANI, <i>Infinite Borders: the Sweet Death of National Literatures</i>	217
Abstracts	225
Indice dei nomi	231

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI DICEMBRE 2013
DALLE GRAFICHE FIORINI - VERONA